



Skribenter der skaber sig

Hunter S. Thompson og Günter Wallraff som mønstre for retorisk handlekraft i den spektakulære personlige reportage

Isager, Christine

Publication date:
2006

Citation for published version (APA):
Isager, C. (2006). *Skribenter der skaber sig: Hunter S. Thompson og Günter Wallraff som mønstre for retorisk handlekraft i den spektakulære personlige reportage*. Museum Tusculanum.
<http://www.retorikforlaget.dk/anmeldelser/retorisk-handlekraft>

SKRIBENTER DER SKABER SIG

Günter Wallraff og Hunter S. Thompson
som mønstre for retorisk handlekraft i den
spektakulære personlige reportage

af

Christine Isager

Ph.d.-afhandling indleveret ved Institut for medier, erkendelse og formidling:

Afdeling for retorik, Københavns Universitet · April 2006

FORORD

Mit ph.d.-projekt havde oprindeligt arbejdstitlen 'Den persuasive persona i moderne dansk journalistik' og var tænkt som en undersøgelse af jeg-formens funktioner i de landsdækkende aviser på generelt plan: Hvornår bruges første person ental, hvilke retoriske funktioner tjener den, og især: Hvilke skribentroller skaber den? Jeg-formen var udskældt som ingrediens i en selvoptaget og ressourcekrævende journalistik, der ikke hørte nogen steder hjemme, hvis ikke i (skøn)litteraturens bogformat eller i dyre udenlandske – og hedengangne danske – magasiner. Jeg havde sat mig for at undersøge, hvordan den eksklusive form nu klarede sig på dagspressens præmisser, og mit håb var at fremdrage et materiale, der gav belæg for en rehabilitering af det journalistiske jeg.

Teksteksamplerne bød sig dog ikke umiddelbart til, og da jeg som et indledende pilotprojekt en dag (8. maj 2002) læste de landsdækkende aviser fra forside til bagside på udkig efter jeg-former, var udbyttet både magert og i forudsigelig harmoni med avisjournalistiske genrekonventioner. De personlige former dukkede op i personlige genrer såsom en kommentar ("Personligt er jeg sådan set ligeglad med, om direktør [...] har lavet skumle aftaler med overborgmesteren [...] For mig er det interessant[...]"), en teateranmeldelse ("Der [er] uden tvivl en del pointer og konsekvenser, jeg slet ikke har fanget undervejs [...]"), en klumme ("Jeg har en dreng på knap to et halvt år derhjemme[...]"), nogle brevkassesvar fra en sexolog og en forbrugerguide og endelig i et Hus og Have-tillæg, hvor en skribent rådgiver sine læsere i en kammeratlig tone: "Til jer [...] har jeg kun to ord: vinyl og linoleum."¹ Den mere retorisk selvbevidste jeg-form, der oprindeligt havde vakt min interesse for emnet, var mere sjælden end som så. Den findes i dagspressen, men har

¹ Flere og mere bemærkelsesværdige eksempler på brug af jeg-formen fandtes (og findes) i øvrigt i *Weekendavisen* (markedsført som "Personlighedernes avis"), der også udkom onsdag den 8. maj 2002 (og ikke som ellers om fredagen) i anledning af en tilstundende helligdag. I weekendudgaver af de øvrige aviser kan man i almindelighed forvente at møde flere af de personlige former.

ganske rigtigt de bedste vilkår i bog- og magasinformat. Desuden, som det blev klart for mig, findes den fortrinsvis i *reportagegenren*, hvor tid og sted er anskueliggjort, og hvor skribentens retoriske handling kan iscenesættes som en forholdsvis korporlig kreativ proces. Og det var den, jeg ville studere.

Med al respekt for de mange ledere, lærere, administratorer, politikere, funktionærer, formidlere og rådgivere, der gør deres arbejde godt og behersker den retoriske kunst i al diskretion, så har jeg undervejs i mine retorikstudier altid gerne ladet mig distrahere og optage af dem, der skamløst har *robet kunsten*: Sokrates i provokerende langsigtet forsvar for sig selv; Erasmus af Rotterdam, der lader Tåbeligheden love sin egen pris; Norman Mailer, der fornærmer medarbejderne i sin valgkampagne; *new journalists*, der stikker af fra en anonymiseret skrivetradition; eller MF Søren Søndergaard, der holder en dobbeltbundet festtale om solidaritet i anledning af, at Folketingets medlemmer har bevilget sig selv og hinanden en betragtelig lønforhøjelse.² Disse formastelige repræsenterer simpelthen en eksplicit retoricitet: De udstiller situationens begrænsninger og problematiserer deres egen rolle, de markerer deres indsigter og synpunkter som betingede og foreløbige og lader gerne deres arbejdsproces og deres blandede motiver komme til syne i teksten. Hvadenten de nævnte skikkelser er dødsdømte som Sokrates eller blot befinder sig politisk eller kulturelt i periferien, i oppositionen, i et mindretal eller måske bare i en kedelig bås, så føler de sig tilsyneladende retorisk udfordrede til at lave en scene og skabe sig. Dette skal både forstås i dagligdags forstand som en irriterende tilbøjelighed til at stille sig an og vække opsigt, men også i

² Erasmus' *Encomium Moriae* (1536) og Søren Søndergaards tale i Folketinget i december 1999 vedrørende "Lovforslag 142: Forslag til Lov om ændring af lov om valg til Folketinget (Ændring af Folketingsvederlaget m.v.)" var hovedeksempler i mit kandidatspeciale *Orator Imperfectus – ironikeren som idealtaler* (Københavns Universitet 2000), imens Norman Mailers Village Gate-tale i 1969 var emnet for Thomas Basbølls og min "At vinde vælgernes modvilje" (*Retorikmagasinet* 28 (1998)). Eksempler på *new journalism* har generelt været godt stof til undervisningen i skriftlig retorik.

respektabel retorisk forstand som en evne til at etablere eller erobre en taleposition, definere en rolle for sig selv og vinde gehør på den givne situations præmisser. Det er denne prekære balanceakt i selvfremstillingen, jeg sigter til med titlen på min afhandling: *Skribenter der skaber sig*, en negativ karakteristik, der gerne skal fungere som et fikserbillede og røbe stoffets positive potentiale for dem, der kigger en ekstra gang. Og i hvert fald gerne for dem, der læser de følgende sider.

Jeg har undladt at give afhandlingen form af en spektakulær personlig reportage fra forskningsprocessen, men mit valg dels af et tekstmateriale med en særdeles smittende stil, dels af en retorikkritisk tilgang baseret på nærlæsninger og tæt beskrivelse, har alligevel givet afhandlingen et vist essayistisk præg. Jeg vover dermed at teste den antagelse, som Anders Johansen har formuleret, at hvis man etablerer et temperament i sin tekst, kan man gøre ekspliciteringen af en del af sine mellemregninger og forbehold overflødige og have held med at ”skrive om verden slig at vansken med å gjøre det sier seg selv.”³

I øvrigt har *Rhetorica Scandinavica*s skribentguide udstukket retningslinjer for formidling og formalia.⁴ Jeg har sympati for guidens opfordringer til at undgå ”overflødige” anførselstegn, at undgå forkortelser – dvs. f.eks. *ibid.*, *op.cit.*, *o.lign.* – og ikke bruge litteraturhenvisninger i den løbende tekst, men fodnotere i stedet. Min afhandling er desuden stilet til samme målgruppe, som tidsskriftet definerer for sig selv, nemlig retorikinteresserede læsere fra hele Skandinavien og fra diverse retorikrelaterede universitetsfag. Og blandt de sidstnævnte håber jeg ikke mindst at kunne regne: journalistik. Der er behov for at føje nuancer til den anbefaling, der stadig gives af de fleste undervisere og håndbøger i journalistik, om simpelthen at undgå første person ental. Jeg-formen bruges i praksis, og

³ Johansen (1998), side 24.

⁴ Se <http://www.rhetor.se/rhetorica/skribent.html> (2006-03-30).

den har et stærkt potentiale. Den er værd at tale om og sågar umagen værd at afhandle om for en retoriker som mig, sagde hunden.

Og tak skal de ellers have: Katrine Dahl, Christina Matthiesen, Jenny Anneberg Olesen, Nadja Pass, Mark Thomsen og i særdeleshed, i nabokontoret, Elisabeth Hoff-Clausen for det fine faglige selskab undervejs; mine vejledere John Chr. Jørgensen (Institut for nordiske studier og sprogvidenskab, Københavns Universitet), Christian Kock (Afdeling for retorik, Københavns Universitet) samt i efteråret 2002: Franz-Hubert Robling (Seminar für Allgemeine Rhetorik, Eberhard Karls Universität Tübingen) for at kommentere beredvilligt; Lisa Storm Villadsen, Charlotte Jørgensen og Merete Onsberg (alle fra Afdeling for Retorik, Københavns Universitet) for min uddannelse i øvrigt; retorikstuderende på mit emnekursus *Skribentens selvfremsstilling* i efteråret 2004 for at deltage og selv stille sig skriftligt frem; Michael Leff (Department of Communication, University of Memphis) for to velplacerede gæsteforelæsninger i København, ”Rhetorical Criticism in the Interpretive Mode” (maj 2003) og ”Oratorical Performance and Rhetorical Agency” (januar 2005), der skærpede faconen på mit arbejde; Chris Atton (School of Communication Arts, Napier University, Edinburgh) og de øvrige forelæsere og deltagere i forskeruddannelseskursen *Problems of the News Media* ved universitetet i Tampere, Finland, i 2005 for tværfaglighed af bedste skuffe; og endelig: Signe og Jacob Isager, Nane Linnebjerg, Morten Isager og Thomas Basbøll, som en dag kan være med til at forklare Peter og Felice, hvad alt det her gik ud på.

København, 1. april 2006

INDHOLD

FORORD	2
INDHOLD	6
INDLEDNING:	
RETORISK HANDLEKRAFT SOM TEKSTSPEKTAKEL	8
I. SKRIBENTERNE OG DERES GENRE	20
Günter Wallraff og wallraffjournalistikken	21
Hunter S. Thompson og gonzojournalistikken	33
Den spektakulære personlige reportage	43
Tradition for nærvær: Retor i egen reportage	50
Regelbrud som retorisk vision?	55
II. I BEGREB MED RETORISK NÆRLÆSNING	62
Forbilledlig forstillelse – og troværdig imitatio	65
Ethos og persona: Troværdighed og skabagtighed?	71
Retorisk handlekraft	77
III. SKRIFTLIG HÅNDTERING AF VÅBEN:	
Effektjægere i affekt	82
Hunter S. Thompson & Günter Wallraff:	
Smag og afsmag for skydevåben	86
Michael Elsborg & Allan Nagel:	
Forklædt som gennemsnitlig våbenbroder	99
Mads Brügger & Jakob S. Boeskov:	
Performativ afmagt i løvens hule	110
Morten Sabroe ude & hjemme:	
Virkelige våben – og hvad andre sætter i stedet	123

IV. SKRIFTLIG HÅNDTERING AF SANDHEDEN:

Subjektiv dokumentar som diskutabel epideiktik	135
Günter Wallraff & Hunter S. Thompson:	
Sandheden som mål eller middel	141
Claus Beck-Nielsen & Allan Nagel:	
Sandhed gennem føjelighed	146
Morten Sabroe & Michael Jeppesen (med flere):	
Sand uafhængighed – eller erklæret afhængighed	155
Mads Brügger ude & hjemme:	
Adækvat udtryk for absurde indtryk?	170

V. SKRIFTLIG HÅNDTERING AF ANDRE MENNESKER:

Retoriske handlemønstre i det tekstlige trekantdrama	187
Hunter S. Thompson & Günter Wallraff:	
Solidaritet og stereotyper	191
Flemming Chr. Nielsen & andre: Ude blandt statisterne	208
Morten Sabroe: Utilpasset og utilpas:	
Karakterløs eller karakterfast?	216

VI. KONKLUSION:

RETORISK HANDLEKRAFT I DEN	
SPEKTAKULÆRE PERSONLIGE REPORTAGE	223

LITTERATUR	229
------------	-----

RESUME: SKRIBENTER DER SKABER SIG	236
-----------------------------------	-----

ENGLISH SUMMARY: WRITERS WHO MAKE A SCENE	238
---	-----

INDLEDNING: RETORISK HANDLEKRAFT SOM TEKSTSPEKTAKEL

Man kalde det Automanie, Egoisme, Jegsyge, hvad man vil -
heller vil jeg fremstille *mig* i min hele Svaghed end gøre mig
skyldig i en virkelig Forbrydelse mod andre.

Jens Baggesen, *Labyrinten* (1792-93)

To af de mest spektakulære brugere af jeg-formen i de sidste 100 års
reportagejournalistik er Günter Wallraff (Tyskland, født 1942) og Hunter S.
Thompson (USA, 1937-2005).⁵ Som rollebevidste skribenter træder de ind i
deres egne tekster med eftertryk, og det er deres personlige møde med stoffet,
der er både anledning til og omdrejningspunkt for det, de skriver. Wallraff har
siden begyndelsen af 1960'erne lavet undersøgende journalistik i form af
såkaldte rollereportager, der gennemføres i forklædning. Mest berømte er hans
afsløringer fra fire måneders ansættelse under dækidentiteten Hans Esser som
reporter på tabloidavisen *Bild Zeitung* i 1970'erne og et års forsøg på at begå sig
på det tyske arbejdsmarked i 1980'erne forklædt som tyrkiske Ali Levent. I
omtrent samme periode udviklede Hunter S. Thompson sin såkaldte
gonzojournalistik. Med sin personlige frygt og lede (*fear and loathing*) som
drivkraft og varemærke leverede han en række stærkt subjektive og

⁵ Ifølge *Lexikon der Weltliteratur* (udgivet af von Wilpert m.fl., Deutscher Taschenbuch Verlag
1997) er Wallraff født Hans Günther (med -h-) Wallraff, men han har i sine udgivelser kaldt sig
Günter Wallraff og benyttet stavemåden uden h, hvilket jeg overtager i denne afhandling, der
sætter fokus på Wallraff, som han optræder i og med sit forfatterskab.

underholdende fortolkninger af amerikanske samfundsforhold. Thompson tyr også gerne til rollespil, omend af mere litterær karakter. Et dominerende fællestræk hos Wallraff og Thompson er, at skribenterne er helt gennemgående nærværende i deres tekster. De markerer deres skrivesituation som en retorisk situation, de ganske vist selv har været med til at skabe, men som ikke desto mindre er fyldt med krav og forventninger, der skal mødes og meget gerne brydes med. Læseren bliver indviet i, hvilke kræfter skribenterne – i hvert fald efter deres egen vurdering – var oppe imod i processen, hvilke overvejelser de gjorde sig, og hvilke blandede følelser og motiver, der var på spil, da de traf deres retoriske valg.

De to skribenter bevæger sig i en genre, jeg kalder den *spektakulære personlige reportage*: en fri og forholdsvis selvoptaget journalistisk form, der i sjældnen grad beror på skribentens personlige initiativ og stil, og som praktiseres inde på bredderne snarere end ude midt i hverdagens brølende nyhedsstrøm. Den spektakulære personlige reporter insisterer på at definere sit eget tempo og opsøge sit eget sted, fordi – kunne slagordet lyde – der er ting, der er vigtigere her i verden end at følge med.

Paradoksalt nok har Wallraff og Thompsons ethos som originale, handlekraftige enere udviklet sig til en næsten mytologisk, professionel *kollektiv* ethos, som kolleger verden over stadig låner både inspiration og autoritet fra. Som inkarnationer af hver deres reportagejournalistiske strategi har Wallraff og Thompson fået status af retoriske *exempla*: forbilleder og mønsterdannere, også i Danmark, og i denne afhandling har jeg sat mig for at undersøge, hvordan danske skribenter har realiseret – og blandet – wallraff- og gonzoformerne i nyere tid. Som eksempler har jeg udvalgt Michael Elsborg, Allan Nagel, Mads Brügger, Jakob S. Boeskov, Morten Sabroe, Claus Beck-Nielsen, Michael Jeppesen og Flemming Chr. Nielsen, som alle i løbet af de seneste 10 år har skrevet reportager, hvori de gør et nummer ud af deres egen rolle i teksten og hylder, om end i markant forskellig grad, princippet om at eksponere deres kreativitet og temperament, når de skriver. Skribenterne, der skriver

spektakulært og personligt, gør sig – eller prætenderer at gøre sig – deres individuelle erfaringer i fuld offentlighed og tage ansvar for deres retoriske valg. De vover med deres reportager en fortolkning af deres situation, af deres nærmeste verden, og de sætter et konkret retorisk eksempel, som imidlertid er diskutabelt:

For er frigjort og selvstændig journalistik en realiserbar mulighed, eller skaber også disse uafhængige reportere sig selv efter en velkendt skabelon? Hvilke mønstre følger de egentlig? Matcher skribenternes retoriske praksis deres erklærede retoriske ambitioner? Og endelig: Hvordan bliver skribenternes personlige erfaringsproces brugbar for læseren; hvilke retoriske handlingsprincipper er i spil?

Handlekraft og bemyndigelse som aspekter af offentlig retorik har fået stor opmærksomhed inden for retorikforskningen i de senere år, og begrebet *rhetorical agency* har svirret i den faglige debat specielt i USA. Selve termen oversættes med udtryk som *retorisk handlekraft*, *retorisk handleposition* eller *–mulighed* (eller oversættes eventuelt kun delvis, således udtrykket *retorisk agency*⁶), og debatten gælder grundlæggende den enkelte retors placering på, hvad man i retorikfaglig jargon kan betegne *Bitzer-Vatz-skalaen*. Lloyd F. Bitzer og Richard Vatz mønstres gerne som repræsentanter for hver deres yderposition i forhold til at definere retor enten som en *styret* aktør, hvis rolle og retorik konstitueres af den konkrete situation (Bitzer), eller en *styrende* aktør, der tværtimod skaber situationen i og med sin retorik (Vatz).⁷ Skalaen er nyttig, fordi den tillader den retoriske kritiker at definere en nuanceret midterposition og fra eksempel til eksempel hælde enten i retning af Bitzers realisme og determinisme eller længere over imod Vatz' socialkonstruktivisme (og det er vel at mærke ikke kritikerens principielle positionering, men de enkelte

⁶ Hoff-Clausen, Isager & Villadsen (2005) og Villadsen (2005).

⁷ Bitzer (1968) og Vatz (1973).

eksemplers aktualisering af skalaen, der er interessant.)⁸ Diskussionen af retorisk *agency* har især skabt en besindelse på retorikkens *skabende funktioner*. Med et forskningsmæssigt fokus på *agency* studerer man fx, hvilke strategier der lægges af individer fra underrepræsenterede eller decideret undertrykte samfundsgrupper med henblik på at komme til orde i sammenhænge, hvor deres retoriske situation ikke bare er stramt defineret eller måske umoden, men hvor den slet ikke eksisterer endnu. Sådanne retoriske opgaver indebærer, at retorinstansen – som kan være en enkelt person eller en mere eller mindre organiseret gruppe – skaber eller opfinder sig selv og skaffer sig handlemuligheder ad retorisk vej. Man må på overbevisende facon få italesat sig selv i sin konkrete situation som en handlekraftig deltager, hvilket gør ethos til et spillerum:

“What does it mean to identify myself in this way? What sort of agency does this position enable and restrict?” In naming others [a pragmatics of naming] would ask not “Who is X?”, but rather “What is X now?” or “What is X here?” Essence is nominal.⁹

På det journalistiske felt er der behov for en sådan dynamisk og handlingsorienteret opfindsomhed, hvis man vil gøre sig gældende som individuel retorisk aktør. For rammerne er stramme både i organisationerne, på redaktionerne og i tekstskabelonerne. Der arbejdes i pressen almindeligvis med i hvert fald én dominerende begrænsning: deadline, og derudover har de fleste journalister håndfaste hensyn at tage til nyhedskriterierne: aktualitet, væsentlighed, konflikt, identifikation og sensation.¹⁰ Ida Schultz har med sit etnografiske ph.d.-projekt ”Bag om nyhedskriterierne” tilføjet, at intern

⁸ Skæbnen som stråmand i yderposition er specielt blevet Bitzer til del, hvilket Vatz i kraft af netop denne udveksling bærer en del af ansvaret for. Vatz skabte med sin artikel ”The Myth of the Rhetorical Situation” en skarpt tilskåret udgave af Bitzer og hans position, hvilket på sin vis understøtter Vatz’ egen pointe om, at retorer kan (have held med at) skabe, hvad de nævner.

⁹ Schmertz (1999), side 88.

¹⁰ Se fx Kramhøft, red. (2000).

positionering i forhold til konkurrenterne spiller en mindst lige så afgørende rolle for nyhedsredaktioners prioritering af historier i den daglige praksis.¹¹ *Eksklusivitet* er således Schultz' bud på et sjette nyhedskriterium. Så selvom de fleste journalister herhjemme har både kompetence og adgang til at ytre sig, så ytrer de sig inden for et snævert medie- og genremæssigt defineret spillerum, og de skriver både i vid og i uklar udstrækning på bladets vegne eller tilstræber fx at fremstille sig, som det typisk sker i reportageformatet, som læserens stedfortræder. Selvom et beslutsomt subjekt er på spil, er det de færreste journalister, der skilter med det. Det er uglest at skrive 'jeg'.¹²

Et problem med denne konvention er, at skrive- og redigeringsprocessen forbliver usynlig for læseren som en præmis for det publicerede produkt, og i værste fald bliver processens betydning og værdi også usynlig for journalisterne selv. Selv i de tilfælde hvor journalisten har været i marken som øjenvidne, gælder den tommelfingerregel, at skribenten skal undgå, som det ofte hedder: at *skygge for sin egen historie*. Reglen håndhæves især af hensyn til læseren, der ikke skal have forstyrret sin indlevelse i stoffet, men samtidig håndhæves et forældet princip om journalistisk formidling som værdifri og gennemsigtig. Blandt journalister er objektivitet efterhånden anerkendt som en illusion, og et ideal om *fairness* har taget over, men hvis teksterne i praksis stadig skal se objektive ud, så er det fortsat objektivitetens tvivlsomme autoritet, der holdes ved lige. Når processer og kompromisser ikke eksponeres, risikerer man i længden at fratage journalisten ansvarsfølelsen for sin formidling og sin fortolkning. Den afgørende ekstra umage, det indebærer for journalisten at forlade redaktionslokalet for at lave øjenvidnereportage, risikerer måske endda at blive devalueret. Som journalistisk urform har reportagegenren en høj status blandt journalister, men praktiseres ikke i en grad, der svarer til idealet. Dette er naturligvis et spørgsmål om ressourcer,

¹¹ Schultz (2006).

¹² Se videre nedenfor i afsnittet "Den spektakulære personlige reportage".

også om journalistens egne sociale ressourcer, som er dem der skal sættes i fokus her.¹³ En grundlæggende hypotese for mit arbejde er, at forbilledligheden hos Günter Wallraff og Hunter S. Thompson består i deres ufortrødne valg af jeg-formen som led i deres (individuelt) konsekvente håndtering af mødet med fremmede mennesker og miljøer. Reportagejournalistik indebærer i princippet altid feltarbejde og personlig kontakt med stoffet, men Wallraff og Thompson italesætter dette aspekt og udviser et bemærkelsesværdigt mål af socialt mod og professionel stædighed i håndteringen af den sociale udfordring.

Både Günter Wallraffs kritisk undersøgende journalistik og Hunter S. Thompsons radikale *new journalism* eller featurejournalistik deler i en vis forstand interesser, idet de sætter fokus på begivenheder uden for rampelyset. Informanterne i en feature er ikke nødvendigvis ude på at skjule noget, men featureskribenten forsøger at omgå menneskers iscenesatte adfærd og finde frem, om ikke til sensationelle afsløringer, så blot til noget mere sandt eller alment menneskeligt. Både den undersøgende journalist og featurejournalisten er interesseret i fraklippede dele af virkeligheden, som det kræver en ekstra indsats at opsøge og videreformidle.

I sin introduktion til *new journalism* lægger Tom Wolfe stor vægt på, at når man arbejder sig væk fra at lave avisreportage i traditionel forstand, er det ikke længere information, men scener, der er kerneelement i skribentens arbejde.¹⁴ Og Wolfe tilføjer, at den primære udfordring ikke er håndværksmæssig, men handler om at have – eller ikke have – sociale færdigheder:

Your main problem as a reporter is, simply, managing to stay with whomever you are writing about long enough for the scenes to take place before your eyes. There are no rules or craft secrets

¹³ Se i øvrigt afsnittet ”Muligheter og hindre” i Bech-Karlsen (2002), side 17-19.

¹⁴ Dermed hyldes den traditionelle reportagejournalistiske maxime: *don't tell it, show it*, hvis gyldighed fx Jo Bech-Karlsen har sat spørgsmålstegn ved, se Bech-Karlsen (2000), kapitel 7: *Reporteren som fortæller* og specifikt side 147.

of reporting that will help a man pull this off; *it is completely a test of his personality*.¹⁵

En journalists personlighed sættes formentlig ofte på prøve i researchfasen, hvor stof skal indsamles og kilder kontaktes – og jeg citerer Wolfes betragtninger udførligt, fordi han beskriver problemstillingen med en sjælden selvfølgelighed:

[According to the genteel tradition in non-fiction] legwork, 'digging,' reporting, especially reporting of the Locker Room genre, is ... well, beneath one's dignity. It puts the writer in such an awkward position. He not only has to enter the bailiwick of the people he is writing about, he also becomes a slave to their schedules. Reporting can be tedious, messy, physically dirty, boring, dangerous even. But worst of all, from the genteel point of view, is the continual posture of humiliation. The reporter starts out by presuming upon someone's privacy, asking questions he has no right to expect an answer to – and no sooner has he lowered himself that far than already he has become a supplicant with his cup out, waiting for information or for something to happen, hoping to be tolerated long enough to get what he needs, adapting his personality to the situation, being ingratiating, obliging, charming, whatever seems to be called for, enduring taunts, abuse, even the occasional roughing up in the eternal eagerness for 'the story' – behaviour that comes close to being servile or even beggarly.¹⁶

Dette forhold til kilderne – og i dag i stigende grad: til de professionelle kommunikationskonsulenter, der arbejder for kilderne – bliver ikke beskrevet i hverdagens journalistiske tekster. Sjældent får vi som læsere indblik i de sociale

¹⁵ Wolfe (1973), 66-67. Min fremhævelse.

¹⁶ Wolfe (1973), side 59.

vanskeligheder og kvababbelser – eller eventuelle eventyr og fornøjelser, der kan være forbundet med det dagligdags journalistiske researcharbejde. Men engang imellem gør vi. Når reportere vælger at skrive i første person ental, flytter deres sociale rolle gerne med ud i rampelyset. Læseren kan gerne få indtryk af skribenten som et helt og engageret menneske, der ikke skelner mellem *business and pleasure*, men aktivt integrerer de to dele. Med jeg-formen bliver læseren i al fald opmærksom på skribenten som et menneske med en personlig ethos at forvalte i felten såvel som i teksten, og skribenten påtager sig dermed den retoriske udfordring at skildre sin mediering mellem de to sociale situationer: den fortalte situation og fortællesituationen.

Den sociale tilpasning foregår begge steder, i en forhandling med både informanter og læsere, og af disse to sociale begivenheder prioriterer skribenten ofte den retoriske fortællesituation højere end den fortalte. Hvis reporteren optræder som læserens repræsentant i et fremmed miljø, og hvis nogen skal kanøfles eller bare høfligt placeres i rollen som eksotiske og anderledes i tekstens scenario, er det oplagt at alliere sig med læserne på bekostning af sine interviewpersoner og det miljø, man skildrer. I felten er man bare på besøg, i teksten har man hjemme, og i teksten har man genvundet en vis magt over situationen.

Günter Wallraff og Hunter S. Thompson har imidlertid tacklet medieringen mellem de to situationer ved en usædvanlig spektakulær personlig indsats: Wallraff undgår i første omgang den sociale konfrontation, idet han simpelthen undlader at give sig til kende som journalist, men så at sige opererer med skjult kamera. Undercover journalisten undgår observatørens paradoks, som Bech-Karlsen udtrykker det.¹⁷ Sidenhen, i skrivesituationen, kan Wallraff til gengæld gøre som Thompson, der fremhæver det sociale sammenstød som

¹⁷ Bech-Karlsen (2000), side 103-104. Paradokset formuleres således: Hvordan kan man vide, om folk taler og agerer på samme måde, når man ikke er til stede som observatør? Det kan man – paradoksalt nok – ikke vide uden at observere det.

sine historiers hovedbegivenhed og gør sin person(a) til lakmusprøve for det miljø, han møder, idet man kan slutte fra skribentens reaktion på begivenheden tilbage til begivenheden. Konfrontationen med andre menneskers værdier og forventninger bliver en historie i sig selv.

De to skribenter har skabt sig et ry som alt andet end servile og ydmyge, og det er ikke noget under, at kolleger har ønsket at gøre dem kunsten efter. I kraft af den mytologi, der omgærder dem begge, og som de i høj grad selv har skabt, er de imidlertid blevet alt for lette at reducere til karikaturer. Reduceret bliver de efter min erfaring i privat og offentlig kommunikation generelt, de bliver det i populærkulturen, men hvad der er mere alvorligt er, at det samme sker inden for journalistfaget. Det betyder, at når henholdsvis Wallraff og Thompson bliver imiteret – og det bliver de – er det ofte nogle stærkt reducerede retoriske exempla, der bliver imiteret. Wallraff vandt stor autoritet ved at forklæde sig, og Thompson vandt stor autoritet ved at skabe sig en tøjsløs persona, og det ser, kort sagt, alt for nemt ud. Det er fristende for andre skribenter at låne de to skikkelsers autoritet og handlekraft ved at overtage denne eller hin manøvre fra deres retoriske repertoire. Jeg vil imidlertid argumentere for en nærlæsning af originalerne, både for fornøjelsens skyld og for at få detaljeret indblik i deres forbilledlighed. Selv vil jeg nærlæse dem her, idet jeg sidestiller dem med en række danske realiseringer af de to retoriske mønstre. Og det gør jeg ikke for at pege fingre af 'kopierne'. Jeg har valgt en række forholdsvis højt profilerede danske skribenter, der nok er kontroversielle og diskutabile – det er gerne en del af jobbet, når man skriver spektakulært og personligt – men som også er anerkendte i vide kredse. Også disse danske eksempler er først og fremmest valgt med henblik på at gøre os klogere på de retoriske mekanismer, der er på spil i de spektakulære personlige reportager, og udvinde teksternes iboende teori om deres egen retoriske handlekraft.

De overordnede spørgsmål jeg skal undersøge lyder altså: Hvor består den retoriske handlekraft i Günter Wallraffs og Hunter S. Thompsons

reportagetekster? Hvilke retoriske handlingsprincipper realiseres, hvilke er fælles for de to, og hvordan bliver principperne i dag realiseret og (dermed) fejret på dansk grund? Ved at finde svar på disse spørgsmål, håber jeg at motivere og lette en mere ambitiøs realisering af en lille, men opsigtsvækkende del af den skrevne journalistik i Danmark.

På basis af mine nærlæsninger skal jeg argumentere for, at det for det første er relevant at afgrænse den *spektakulære personlige reportage* som genre med henblik på at studere dens retoriske anskueliggørelse af retorisk handlekraft, og herunder: at det er konstruktivt at forbinde wallraffing og gonzo som beslægtede retoriske grundmønstre. Günter Wallraff og Hunter S. Thompson bør tages alvorligt som retoriske eksempla, idet de fungerer som forbilleder i praksis, men ofte på en uhensigtsmæssig reduceret facon. Genren er prætentios og derfor svær, idet de retoriske prætentioner gerne skal funderes, det vil sige, at den i teksten eller gennem teksten lovede retoriske handling også skal gennemføres, det vil sige: gennemspilles i formen. Prætentionerne er virksomme i teksterne for skribentens regning, hvadenten den enkelte skribent bekender sig til et af de to paradigmer eller ikke. Prætentionerne forpligter, og de omfatter:

rollen som marginaliseret eller bare alternativ reporter,

rollen som *gate-crasher*, en ubuden eller selvbuden gæst, der beskriver givne miljøer indefra,

rollen som særligt fintmærkende og ublufærdigt menneske,

rollen som retorisk aktivist, en korporlig kritiker, og endelig

rollen som ekstraordinært kreativ og kompetent skribent.

Tilsammen udgør disse prætentioner en kollektiv ethos, der lever som retorisk grundmønster og journalistisk tradition, og som kan overtages, formes og fornyes af individuelle skribenter og danne kontekst for deres retorik, herunder: deres individuelt situerede personae.

Afhandlingen er opbygget som følger: I kapitel I præsenterer jeg genstandene for min analyse, nemlig skribenterne og den genre, de konstituerer i og med deres arbejde. Først gælder det Wallraff og wallraffjournalistikken, dernæst Hunter S. Thompson og gonzojournalistikken, hvorefter jeg giver en samlende definition af genren: den spektakulære personlige reportage, og præsenterer de danske eksponenter, jeg har udvalgt til analyse. Herefter gør jeg rede for den principielle faglige diskussion, mine nærlæsninger spiller ind i: Hvordan er den klassisk retoriske ide om den handlekraftige retor og den traditionelle journalistiske ide om reporteren som erfarent øjenvidne forbundet? Her skitserer jeg individuel retorisk handlekraft versus simpel negativ positionering som et fortolkningsmæssigt spændingsfelt for det tekstmateriale, der skal nærlæses. I kapitel II præsenterer jeg den begrebsorienterede retoriske nærlæsning som metode og diskuterer kernebegreberne i mine læsninger: *imitatio*, *ethos* og *persona* og endelig retorisk handlekraft (*agency*).

Analysedelen af afhandlingen er opbygget tematisk og falder i tre hoveddele. Det første analysekapitel skal generelt begrunde mine indledende antagelser om genrens retoriske prætentioner og forankre dem i materialet, idet jeg belyser skribenternes håndtering af en konkret indholdsmæssig topos, nemlig *våben* (kapitel III). Omgangen med våben er valgt til at illustrere skribenternes tilbøjelighed til at udfordre sig selv og aktivt bringe sig i en forholdsvis alvorligt vanskelig social situation, som de skal handle retorisk ud fra. I forlængelse heraf argumenterer jeg for det frugtbare i at anskue teksterne som – mere eller mindre kritisk og forandringsrettet – epideiktisk retorik. Skribenterne træder i karakter som selvudnævnte kulturbærende personligheder fra en uventet kant, i en uventet genre, og de lægger op til at udfordre og undergrave nogle normer, før et alternativ kan bekræftes i mere traditionel epideiktisk forstand: nemlig som en fejring af et fællesskab og en fælles ide om, hvad der er værdigt til pris eller dadel. En spektakulær vision udkastes således enten som et skræmmebillede, læseren indbydes til at tage afstand fra, eller en

positiv vision, læseren indbydes til at være med til at realisere. Teksterne sætter også journalistgerningen, dens mål og intentioner til diskussion ved at demonstrere et alternativ til den mere velkendte praksis. De næste to analysekapitler skal undersøge den tætte forbindelse, skribenterne dermed etablerer i deres tekster mellem deres forhold til henholdsvis *sandheden* (kapitel IV) og til *andre mennesker* (kapitel V). Først: Hvordan etableres sandhedsværdien i det scenario, der oprulles, det vil sige, hvilke sandheder opsøger de, og hvordan bliver skribenterne selv troværdige? Her viser jeg, hvordan det er afdækningen af sandhedsbetingelser, der – på godt og ondt – bliver et mål i sig selv. Processen er central, og dermed kommer der afgørende fokus på, hvordan skribenten omgås andre mennesker, herunder læseren, i og med de retoriske handlingsprincipper, der realiseres i teksterne. Hvordan er den retoriske rollefordeling: Hvem er umælende statister, og hvem er de myndige aktører i scenariet? Er der dynamik i rollefordelingen? Er der noget for de selvbestaltede kritiske epideiktikere at fremprovokere og lovprise? Dette fører endelig frem til min konklusion (kapitel VI), hvor jeg sammenfatter de muligheder og paradokser, der ligger i den spektakulære personlige reportage som retorisk mønster. Hvad formen som epideiktik og per eksempel grundlæggende fejrer er selve den retoriske fantasifuldhed, der mønstres i den enkelte skribents møde med omgivelserne i form af et tekstspektakel, der (på) kan få den verden, der omgiver os, til at fremstå både *interessant* og *påvirkelig*.

*

I. SKRIBENTERNE OG DERES GENRE

For så vidt at Günter Wallraff og Hunter S. Thompson allerede er beskrevet side om side i den journalistiske faglitteratur, er det for det første, fordi de begge befatter sig med såkaldt *deltagende observation*. I Bech-Karlsens afsnit herom henvises der direkte til Günter Wallraff, der forklæder sig for at kunne deltage upåagtet. Som et eksempel på en anderledes åben strategi med samme formål nævnes Hunter S. Thompson, omend kun indirekte, idet Bech-Karlsen omtaler et langvarigt researchophold – de facto Thompsons i 1964-65 – blandt Hell's Angels som eksempel på, hvordan man laver reportage på nyjournalistisk facon.¹⁸ Princippet beskrives således:

De fleste reporterne sto åpent fram for miljøet, og tok tiden til hjelp for å gjøre seg minst mulig bemerket [...] det tok tid å bli akseptert, og i mange tilfeller var det ikke mulig.¹⁹

For det andet optræder Wallraff og Thompson under de samme overskrifter, fordi de arbejder på kanten af eller hinsides, hvad der regnes som god presseskik. For Wallraffs vedkommende arbejder han med falsk identitet i sin researchfase, og for Thompsons vedkommende sammenblander han fakta og fiktion i sin fremstilling, og dermed er deres journalistiske ethos som udgangspunkt udfordret. I Helle Nissen Kruuses *Etik i journalistik* bliver deres respektive metoder således behandlet i samme kapitel (også her bliver Wallraff, men ikke Thompson nævnt ved navn) under overskriften: "Utraditionelle arbejdsmetoder. Om sløring og faktion", hvor sløring henviser til sløring af

¹⁸ Det er ikke sædvane at oversætte termen new journalism til dansk. Nogle vælger forkortelsen "NJ" og "NJ-journalisten" (se Klit, 1983), og i al fald er den engelske form uflexibel i dansk sprogbrug, så jeg vil her i afhandlingen sætte et eksempel (efter norsk forbillede) og bruge gloserne nyjournalistik og nyjournalister.

¹⁹ Bech-Karlsen (2000), side 105.

identitet, faktion til sammenblandingen af fakta og fiktion.²⁰ Etik er teori om moralsk forsvarlig praksis (og handler dermed om retoriske handlemuligheder og handlekraft) og om livsanskuelse og personlig integritet (og dermed også om troværdighed, ethos). Forklædningsjournalistikken henholdsvis gonzojournalistikken giver stof til diskussion i disse henseender, og jeg vil i det følgende gennemgå de to mønstre et for et – hvad består de i, og hvad står de for? – for dernæst at sammenfatte min definition af den spektakulære personlige reportage og dens udøvere.

Günter Wallraff og wallraffjournalistikken

Perhaps the most well-known and most versatile master of disguise and infiltration for the purposes of exposure is the German publicist Günter Wallraff. He has used every means of deceit and concealment in order to enter and explore secret domains.

Sissela Bok, *Secrets*.²¹

Wallraffs ikoniske status inden for journalistikken og specielt den undersøgende journalistik er uomtvistelig.²² Tvist er der til gengæld, når det kommer til terminologien: Hvad skal man kalde denne – fordækte – måde at arbejde på, hvis ikke simpelthen 'wallraffing'? Hvad er wallraffing for en arbejdsmetode og journalistisk genre, hvis man vil løsrive den fra Günter

²⁰ Kruuse (1991), side 111-150.

²¹ Bok (1982), side 259.

²² Se også fx Pilger, red. (2004), side 158.

Wallraffs person? Og kunne det ligefrem være en god ide at bevare den direkte forbindelse, også terminologisk, til hans personlige eksempel?

Når der skrives om wallraffing, er det påfaldende, hvordan sprogbrugen bestandig glider over i tvetydige eller decideret negativt ladede termer. Det kan man tage som udtryk for, at wallraffing simpelthen finder sted på et moralsk skråplan: De etiske problemer er iboende og udløser negative associationer. I Wallraffs kontekst skriver Sissela Bok om ”infiltrative reporting”, ”deceptive infiltration”, ”secrecy, selective disclosure, and probing” udført af , som det hedder i afsnitoverskriften: ”Reporters in Disguise”.²³ En enkelt gang bruger Bok termen ”undercover operation” om en konkret sag fra 1977, hvor en hel gruppe journalister fra *Chicago Sun-Times* erhvervede sig en bar, som de derefter drev med henblik på at afsløre et udbredt problem i lokalmiljøet med blandt andet skattesnyd, bestikkelse og ulovligt salg af våben og spiritus.²⁴

Kruuse siger ”sløring” om journalistik, hvor skribenten dølger sin identitet og sit formål (og hun betegner i den forbindelse Günter Wallraff som ”den person, der har eksperimenteret mest med forskellige roller for derefter at skildre sine erfaringer i bøger”).²⁵ I et spørgeskema stilet til en række danske chefredaktioner stiller Kruuse et spørgsmål vedrørende den redaktionelle holdning til utraditionelle arbejdsmetoder og bruger her formuleringen ”mere eller mindre sløret journalistisk præsentation (ofte betegnet som ”undercover”)”²⁶. Den parentetiske passage siger direkte, at ”undercover” i journalistkredse er – eller i hvert fald formodes at være – en gængs betegnelse for journalistiske arbejdsmetoder, der involverer falsk eller sløret identitet. At ordet står i anførselstegn markerer afstand fra den alvor, begrebet i sin oprindelse er ladet med. Det nedtoner forbindelsen til politi- og

²³ Bok (1982), side 260, 263, 264 og 259.

²⁴ Bok (1982), side 264.

²⁵ Kruuse (1991), side 113.

²⁶ Kruuse (1991), side 124.

militæraktioner, der udføres under dække, eller til journalistens/spionens mulige rolle som en *agent provocateur*, der er med til at fremprovokere den forbrydelse, der skal afsløres. Gåseøjnene understreger simpelthen den præmis, at journalistik af denne type realiseres med varierende grader af omhu med forklædninger og dækhistorier.

I deres svar på spørgeskemaet overtager 4 af 13 redaktører spørgerens brug af termen ”under cover” i anførselstegn (*Berlingske Tidende*, *Politiken*, *Det Fri Aktuelt*, *Århus Stiftstidende*), en enkelt bruger termen ”sløret præsentation” (*Aalborg Stiftstidende*) – imens en enkelt til gengæld skriver ”Forstår ikke spørgsmålet” (*Jyllands-Posten*). I to svar tager respondenterne med deres egne parafraser afstand fra ”at ’lokke’ folk i en journalistisk fælde” (*Århus Stiftstidende*) eller ”Forsøg på at lokke udtalelser frem” (*Fyens Stiftstidende*), og to gange knyttes formen til Günter Wallraff med formuleringerne ”Wallraff metoder” (*B.T.*) og ”den såkaldte Wallraff-metode” (*Ekstra Bladet*) – og det er værd at bemærke, at det er de to formiddagsblade, der således låner ikonets autoritet.²⁷ Kort sagt, der bruges mange synonymer, og der synes at være en tendens til at lede efter en passende neutral term. Tendensen afspejler sig også hos Mogens Meilby, der i sin grundbog i journalistik bruger betegnelsen ”umærkelig research”, hvor imidlertid de negativt ladede termer – og etiske problemer – hele tiden ligger lige for. Sammenfattende fremhæver Meilby metoden som en nødløsning, der stiller store krav til journalistens finfølelse og dømmekraft:

Metoden [hvor journalisten optræder under falsk identitet] anses kun som forsvarlig, når ingen andre metoder er anvendelige, når

²⁷ Kruuse (1991), side 251-253.

sagen rummer væsentlige perspektiver, og når det ikke skader nogen af de indblandede personer.²⁸

Med falsk identitet holder du mennesker for nar – simpelthen, skriver Bech-Karlsen.²⁹ Torsten Thurén, der skriver om journalistens professionelle rolle, gengiver udsagn fra en række interviewpersoner (journalister), der principielt tager afstand fra journalisters brug af skjult identitet, men som ikke desto mindre lovpriser Günter Wallraff, fordi han ”sysslar med väsentligheter.”³⁰ Göran Rosenbergs formuleringer i kapitlet ”Wallraff” er lige så påfaldende som et vidnesbyrd om Wallraffs status som autoritativt forbillede. Rosenberg taler først om at udspionere og overvåge, og først da Wallraff introduceres, tager Rosenberg en mere neutral betegnelse, ”förklädnadsjournalistik”, i anvendelse. Indledningsvis diskuterer Rosenberg således de etiske problemer i at bruge falsk identitet, og han stiller en række retoriske spørgsmål, der problematiserer emnet. Men endelig kommer et muligt svar i form af – Wallraff:

Metoden att förklä sig till något annat än journalist och ge sig ut för att ha andra avsikter än journalistiska har *dessutom gott anseende*, inte minst tack vara den västtyske journalisten Günter Wallraff [...] Wallraff blev *sinnebilden* för en journalistik som inte väjde för det obekväma och farliga, som inte acceperade på förhand stängda dörrar och förbjudna rum. Wallraffande blev beteckningen för en *alltigenom bedervärd journalistisk metod, ja rentav föredömlig*.³¹

²⁸ Meilby (1999), side 127. Også Lars Bjerg fremhæver de to førstnævnte kriterier som minimumskrav med henvisning til kendelser ved domstolene og i Pressenævnet (i Kramhøft, red. (2000), side 181).

²⁹ Bech-Karlsen (2000), side 105.

³⁰ Thurén (1988), side 275.

³¹ Rosenberg (2000), side 237. Mine fremhævelser.

Der er ingen konsensus om, hvilken term der er den rette. Problemerne ved metoden er åbenlyse for enhver, og man kan graduere sin afstandtagen på en skala fra løgn og bedrag til, ja, deltagende observation og umærkelig research. Men der er enighed om, at Wallraffs eksempel udgør en væsentlig grad af legitimering.

Man kan argumentere for, at med personificeringen af begrebet i Wallraffs skikkelse indfanges metodens karakter og facetter på både godt og ondt. Wallraffs arbejde har været så konsekvent og spektakulært knyttet til hans person, at begrebet i sin 'inkarnerede form' udgør en berigelse af den presseetiske debat. Hans personlige eksempel står til rådighed som teknisk set konsistent i sin grundform, men realiseret på forskellig vis i forskellige situationer over en lang årrække. Der er masser af konkret materiale at undersøge, så Wallraff udgør en righoldig retorisk model, der også – og dette er måske dens primære kvalitet – er diskutabel. Han er ikke noget pletfrit eksempel.

Sissela Bok antyder, at ret beset kunne Wallraff have skaffet sine oplysninger ad anden vej, fx gennem interviews, og Göran Rosenberg vover den sjældne pointe, at selvom Wallraff "presenterar sig under idel falska namn och ljuger oförblommerat", så forarges man som læser kun over de ytringer, der fremprovokeres hos funktionærer hos Sikkerhedspolitiet (i reportagen "Spitzel-Bewerbungen", hvor Wallraff tilbyder at gøre tjeneste som stikker)³², aldrig over Wallraffs egne udspil. For "vad är ett falskt namn mot ett falskt samhälle?" spørger Rosenberg retorisk.³³ Wallraffs eksempel giver i øvrigt Rosenberg anledning til at diskutere den vanskelige sontring mellem forklædningsjournalistik og voyeurisme, hvilket sker med henvisning til vore

³² Wallraff (1969), side 65-79.

³³ Rosenberg (2000), side 238 og 237.

dages reality-tv, hvor også seerne selv får lov at spionere med det formål ”att blotta bröst, inte brott”: at afsløre bryster og ikke forbrydelser.³⁴

Thurén citerer en af sine informanter for at sige: ”Det [Wallraff] får fram skulle inte gå på något annat vis. Men då får det inte handla om några fjuttgrejor.”³⁵ Offentlige personer og forbrydere anses ifølge Thuréns undersøgelse som legitime objekter for wallraffing, men efter Thuréns opfattelse indebærer ”det verkliga wallraffandet”, at man lever i længere tid under falsk identitet, fx for at lave social reportage.³⁶ Her er det imidlertid folks levevilkår og jo ikke egentlige hemmeligheder, der afsløres, påpeger Thurén, og det problem rejses, at reporteren kan blive vidne til ulovligheder eller problematiske forhold gennem længere tid uden at gribe ind.³⁷ Wallraff har givet andre wallraffere det alibi, at et lille bedrag er legitimt, hvis man er ude på at afsløre et større bedrag. Men de moralske grænser, som Wallraff overskred, ”kan nu med billig teknik överskridas av vemsomhelst i vilket syfte som helst”, siger Rosenberg og påpeger altså, at grænsen er hårfin mellem ”otillbörligt snokande och självrttffärdigande social undersökning.”³⁸

En bemærkelsesværdig konklusion, som disse journalistikfaglige diskussioner lægger op til, er den, at Wallraffs begrundelser for at arbejde under dække ikke er tekniske, men snarere *kommunikative* (en tanke, der luftes hos Thurén og får ham til at til at påpege ”et drag af cynism” hos Wallraff³⁹). De kommunikative elementer, der skaber troværdighed og ikke mindst: vækker interesse, er dels skribentens ethos – ”En tysk intellektuell anses trovärdigare än en intervjuad turkisk gästarbetare”, siger Thurén med henvisning til

³⁴ Rosenberg (2000), side 239. Dansk oversættelse ved Nina Bolt (Tiderne Skifter, 2001).

³⁵ Thurén (1988), side 275.

³⁶ Thurén (1988), side 275.

³⁷ Thurén (1988), side 279-80.

³⁸ Rosenberg (2000), side 202.

³⁹ Thurén (1988), side 278.

Wallraffs *Ganz Unten*⁴⁰ – dels selve ”sportsbragden” i at gennemføre uden at blive afsløret.⁴¹ Flere påpeger i den forbindelse faren for, at formen kommer til at skygge for indholdet, at metoden stjæler opmærksomheden fra afsløringerne og bliver en historie i sin selv.⁴² Alt i alt er der oplagt grund til at studere wallraffingen som netop spektakulær *retorik*.

Men lad os først se på Günter Wallraffs personlige historie, der har givet ham mønsterstatus som et individ med betragtelig, selvbestaltet retorisk handlekraft.

Hans Günther Wallraff, der i sit journalistiske forfatterskab har nøjedes med at kalde sig Günter Wallraff, var oprindeligt uddannet boghandler. I 1963 blev han indkaldt til forbundshæren, hvor han nægtede at føre våben og blev indlagt til overvågning på en af militærets psykiatriske afdelinger. Han blev udskrevet med diagnosen ”abnorme Persönlichkeit [...] für Krieg und Frieden untauglich.”⁴³ Denne ufrivillige erfaring som militærnægter i militær tjeneste og som psykiatrisk patient beskrev han i dagbogsform, og det er uddrag heraf, der indleder jubilæumsudgivelsen *Ich – der Andere. Reportagen aus vier Jahrzehnten* i 2002. I biografien på Wallraffs officielle hjemmeside betegnes erfaringen fra militæret (”seine erste, allerdings noch unfreiwillige Rolle”) da også som den nøglebegivenhed, der danner udgangspunkt for hans senere arbejde.⁴⁴ Wallraff bearbejdede dagbogen til udgivelse og opgav boghandlerhvervet for at udforske andre hjørner af det tyske samfund. Han tog forskelligt arbejde i

⁴⁰ Thurén (1988), side 278.

⁴¹ Thurén (1988), side 278..

⁴² Kruuse (1991), side 111. Om *Månedsbladet PRESS*’ historie fra 1987, hvor journalist Martin Breum optrådte som falsk flygtning og skrev om lufthavnsmyndighedernes behandling af ham, siger Breum selv i Andersen m.fl. (1994), side 236: ”I bakspejlet kan man kun ærgre sig over én ting: Den øvrige presses dækning af sagen fokuserede mest på skæg og blå briller. Kynismen og ræddenskab i den måde, vi behandler mennesker i yderste nød på – det gik lidt tabt uden for bladets egne spalter. / Det er faren, når man klæ’r sig ud – og den lærdom tog vi så til os.”

⁴³ Citeret efter Wallraff (2002), Cd 1/1.

⁴⁴ <http://www.guenter-wallraff.com/biographic.html>, 2006-03-26.

industrien og skrev kritiske reportager derfra. Mere og mere systematisk begyndte han at opsøge steder, hvorfra han kunne berette om urimelige arbejds- og levevilkår. I 1969 udkom *13 unerwünschte Reportagen*, hvor Wallraff optrådte blandt andet i rollen som alkoholiker, som boligsøgende studerende og som en katolsk fabrikant, der søgte råd hos katolske præster om de moralske problemer i at satse på en lukrativ produktion af napalm.⁴⁵

Som egentlig politisk aktivist optrådte han fx i 1974 i Grækenland, hvor han aktionerede mod militærjuntaens brud på menneskerettighederne og fik en dom på 3 måneders hæfte. I kølvandet på sine størst anlagte projekter, har han oprettet forskellige hjælpefonde og iværksat sociale projekter, fx med *Der Aufmacher* etableredes hjælpefonden: "Wenn BILD lügt – kämpft dagegen" og med *Ganz Unten*: "Ausländersolidarität". Wallraff har produceret film parallelt med udgivelsen af sine bøger og også modtaget priser derfor. *Ganz Unten* fik historisk stor gennemslagskraft, idet den solgte mere end 2 millioner eksemplarer i løbet af de første fem måneder efter udgivelsen, og bogen er sidenhen blevet oversat til mere end 30 sprog.⁴⁶

Hvad angår terminologien i beskrivelsen af hans arbejdsmetoder, så er det tydeligvis et problem, Wallraff selv må slås med. På den officielle hjemmeside www.guenter-wallraff.com beskrives hans arbejde som "Rollenreportagen". I et interview fra *STERN* 21/2001, der også gengives på sitet, bruges ordet "Enthüllungsjournalist"⁴⁷, og i en samtale med Heinz Ludwig Arnold fra 1986 afviser Wallraff meget direkte betegnelsen undercover:

Wallraff: [...] – vorherrebevares! [...] Jeg viser kun folk i deres erhvervsmæssige funktion, der hvor de udøver magt, hvor de derved tilføjer andre mennesker skade, ødelægger dem, uden at andre kan værgе sig imod det. Og derfor er mit arbejde nøjagtigt

⁴⁵ Wallraff (1969).

⁴⁶ Kilde: Pilger (2004), side 159.

⁴⁷ <http://www.guenter-wallraff.com/sterninterview.t.html>, 2006-03-26.

det modsatte af en Under-cover-agents eller Agent provocateur's. Det er begreber, som bliver taget i brug imod mig af dem, der ikke selv kender til social ansvarsfølelse i deres erhverv, og som ved den mindste hentydning smider enhver form for moral på møddingen.

Arnold: Og som med et metodisk argument vil ramme sagen...

Wallraff: ...affærdige eller ødelægge den eller i det mindste bagatellisere og latterliggøre den.⁴⁸

Wallraff fremhæver i samme replik, at hans operationer i modsætning til statsansatte agents er risikable, hårde, beskidte og ikke spor glamourøse, og at han handler af næstekærlighed, ikke for pengenes skyld. De statsansatte agenter får her i udpræget grad karakter af stråmænd, men desto tydeligere tjener de (jo) som kontrasteksempler til at fremhæve Wallraffs selvforståelse. Han bedyrer bestandig sine gode intentioner, men er også bestandig under anklage. Specielt hans afsløringer hos Springer-koncernen, udgiverne af *Bild Zeitung*, er resulteret både i retssager og i personhætz mod Wallraff, hvilket angives som den primære begrundelse for, at han har bosat sig i Holland.⁴⁹ Karakteristisk er det således, at de allerførste linjer i Wallraffs 'Vorbemerkung' til *Der Aufmacher* består i Wallraffs personlige afstandtagen fra specifikke terroraktioner begået af gruppen Rote Armee Fraktion.⁵⁰ Som en tackling af sin initiale ethos synes det presserende for Wallraff at melde ud, at 'nej, jeg er *ikke* terrorist – og lad mig nu gøre rede for mit ærinde'.⁵¹

⁴⁸ Wallraff (1986), side 76-77.

⁴⁹ <http://www.guenter-wallraff.com>, 2006-03-26.

⁵⁰ Wallraff (1977), side 9: "Ich Verabscheue Gewalt und Terror. Ich verurteile die Morde an [...]"

⁵¹ McCroskey (1997) sonderer mellem *initial*, *derived* og *terminal* ethos som betegnelser for modtagernes opfattelse af retor henholdsvis før, under og efter en given retorisk begivenhed.

Undercoverbetegnelsen er vanskelig at undvige, dels fordi den har en stærk dramatisk appel, dels fordi associationen til efterretningsoperationer samtidig fungerer som en del af selve berettigelsen for Wallraffs valg af metode. Som Sissela Bok påpeger:

It claims necessity. Because [Wallraff's] opponents are so powerful and so closely linked in a vast conspiracy with state, industry, and the military, no alternative method, according to this argument, can succeed. [...] A sense of urgency comes to underline the need for such methods. The social crisis requires rapid action, by whatever means.

This argument resembles those made for deceit in war. Ordinary channels of correction and control have broken down; law and morality cannot be counted upon; more primitive principles come into operation, justifying claims such as "All is fair in love and war".⁵²

I Danmark er under cover-journalistik især *Ekstra Bladets* specialitet. I Helle Nissen Kruuses rundspørge til de danske dagblade var *Ekstra Bladets* redaktør den eneste, der gav udtryk for at metoden ikke bare var acceptabel, men "bruges alt for lidt".⁵³ Her henvises til "offentlighedens interesse" og "Ekstra Bladets virksomhed som borgernes vagthund".⁵⁴ I sin krønike om *Ekstra Bladet* skriver Gregers Dirckinck-Holmfeld simpelthen, at

en tabloidavis' succes står og falder med bl.a. omfanget af fantasifulde overraskelser i spalterne. Genren 'medarbejdere i forklædning' tæller med i statistikken.⁵⁵

⁵² Bok (1982), side 262.

⁵³ Kruuse (1991), side 252.

⁵⁴ Kruuse (1991), side 253.

⁵⁵ Dirckinck-Holmfeld (2004), side 277.

Dirckinck-Holmfeld bruger termen *under cover*-aktion uden anførselstegn, men understreger, at den lette og underholdende udgave af formen dominerer, idet aktionerne er blevet ”dyrket gennem årene i talrige variationer. Med mere eller mindre tungtvejende sigte.”⁵⁶ I kapitlet ”1990-2004 Under Cover” beskriver han en række sager, hvor forklædte *Ekstra Blads*-journalister har afsløret menneskesmuglere, sneget sig ind som uindbudte gæster ved kendte menneskers fester, forsøgt at sælge tyske bunkers langs Vestkysten eller håndhævet et fiktivt EU-direktiv om skråparkering af biler på stranden ved Løkken. I førstnævnte tilfælde er der tale om et spændingsmættet scenario, hvor journalisten (Ulla Dahlerup) forklædt som afgansk flygtning lader sig smugle over grænsen fra Tyskland ind i Danmark en kold og blæsende nat og via sin historie opnår at afsløre professionelle menneskesmuglere og få dem stillet for retten.⁵⁷ I de øvrige sager er underholdningen til gengæld utvetydigt sat i højsædet i Skjult Kamera-stil, hvor autoriteter og især menneskers autoritetstro udstilles til latter: Tænk sig, de hoppede på den! (Som Thurén udtrykker det: ”Att wallraffa innebär delvis att inse och utnyttja publikens fördomar”⁵⁸). Sagerne har ingen nævneværdige retlige, sociale eller politiske konsekvenser, men de får stor omtale. Dirckinck-Holmfeld fremhæver historien om ’Monsieur Claude’, der blev udsendt af *Ekstra Bladet* som gæst til Prins Joachim og Prinsesse Alexandras bryllup i november 1995. Det lykkedes for Monsieur Claude at blive fotograferet i samtale med Prins Joachim og Dronning Margrethe til reception på Københavns Rådhus dagen før (”Det gjaldt bare om at være kultiveret og intetsigende”, lyder den muntert-hoverende billedtekst hos Dirckinck-Holmfeld⁵⁹), og han deltog desuden i hele

⁵⁶ Dirckinck-Holmfeld (2004), side 270.

⁵⁷ Ulla Dahlerup: ”Ekstra Bladet bestilte en menneske-smugling”. *Ekstra Bladet* 23. februar 1997, 1. sektion, side 19.

⁵⁸ Thurén (1988), side 286.

⁵⁹ Dirckinck-Holmfeld (2004). Samme fotografi er i øvrigt gengivet på forsiden af Claude Khazizians egen *Claude X. Mit liv med de kendte* (Ekstra Bladets forlag, 1996).

bryllupsceremonien i Frederiksborg Slotskirke. Initiativtagerne, de to journalister Anders Lund Madsen og Karin Mørch, blev indstillet til Cavlingprisen af journalist Tyge Pedersen fra Danmarks Radio, der fremhæver, at nok gav det royale bryllup omtale i sig selv:

Men det, der tales om og huskes og har givet anledning til stor professionel anerkendelse blandt internationale pressefolk er og bliver: Ekstra Bladets historie med den uindbudte bryllupsgæst [...] Billederne er gået deres sejrsgang over hele verden [...] Efter min opfattelse er der tale om et stykke aktiv, original journalistik. Ganske bevidst krydser det nogle grænser, idet M. Claude var inviteret og sendt i felten af journalisterne: Men historien var helt igennem godt tænkt, planlagt og udført – samt fremstillet med stor elegance og professionelt håndlag.⁶⁰

Her er altså ikke tale om en journalskilders personlige erfaring og selvfremstilling, men Dirckinck-Holmfelds og Tyge Pedersens italesættelse af forklædningsaktionerne understreger deres underholdningspotentiale. De har en berettigelse som ”fantasifuld overraskelse i spalterne” og effektorienterede happenings, der kan skabe en god historie, ikke i journalistisk, men i dagligdags den-må-jeg-fortælle-videre-forstand blandt læsere og kolleger. Originalitet, opfindsomhed og frækhed er de dyder, der hyldest.

Associationen til Wallraffs socialt bevidste aktioner kan i disse tilfælde reduceres til at udgøre en komisk kontrasteffekt, men samtidig kan de letbenede historier udpege den underholdningsværdi i Wallraffs bøger, som Wallraff i kraft af sin socialt indignerende (selv)fremstilling fornægter. Grundbilledet af ’eneren mod systemet/autoriteterne’ er dog ikke til at tage fejl af og kan altså udfoldes retorisk både som aktivisme eller som spøg – eller som en interessant blanding deraf.

⁶⁰ Fra Tyge Pedersens indstilling, citeret hos Dirckinck-Holmfeld (2004), side 273.

Hvordan Wallraff retorisk fremstiller sig selv og sine aktioner, vil jeg vise i mine analyser. Jeg vil argumentere for, at selvfremstillingen i høj grad er med til at gøre Wallraff troværdig i sin formidling, fordi han også i den sproglige realisering af sit projekt tager en høj grad af personligt ansvar for sin samfundskritik. Formen viser sig imidlertid vanskelig at imitere, dels fordi stilen er usædvanligt ekspliciterende og omstændelig, dels fordi ideen om skribentens rolle i sin tekst, der beror på tanken om et autentisk kerneselv bag forklædningerne, simpelthen er bedaget. Men nutidige variationer over rollereporterens rolle i sin tekst har til gengæld tendens til at opgive ansvaret for projektet og svinge det retoriske handlingsprincip. Det vender vi tilbage til. Nu først til en præsentation af retorisk handlekraftig mønsterskribent nummer to: Hunter S. Thompson.

Hunter S. Thompson og gonzojournalistikken

HEADQUARTERS
AIR PROVING GROUND COMMAND
UNITED STATES AIR FORCE
Eglin Air Force Base, Florida
[...]
25 Aug 1957

1. A/2C Hunter S. Thompson, AF15546879, has worked in the Internal Information Section, OIS, for nearly one year. During this time he has done some outstanding sports writing, but ignored APGC-OIS policy.

2. Airman Thompson possesses outstanding talent in writing. He has imagination, good use of English, and can express his thoughts in a manner that makes interesting reading.

3. However, [...].

6. In summary, this Airman, although talented, will not be guided by policy or personal advice and guidance. Sometimes his rebel and superior attitude seems to rub off on other airmen staff members. He has little consideration for military bearing or dress and seems to dislike the service and want out as soon as possible.

7. Consequently, it is requested that Airman Thompson be assigned to other duties immediately, and it is recommended that he be earnestly considered under the early release program.

[...]

W.S. Evans, Colonel, USAF

Chief, Office of Information Services⁶¹

Hunter S. Thompson har ligesom Wallraff offentliggjort et karaktervidnesbyrd fra sin tid som ung mand i militæret. Ovenstående dokument, som er gengivet i artikelsamlingen *The Great Shark Hunt* (1980), beskriver Thompson som utilpasset og uegnet til den stramt definerede professionelle rolle, der tilfaldt ham i det amerikanske luftvåben, hvor han fungerede som sportsjournalist på flyvestationen Elgins avis. I lyset af det ry og den rolle, Thompson skabte sig i kraft af sit skrivearbejde og sin livsførelse sidenhen, synes oberstens konklusion at være aldeles indlysende og unødigt eufemistisk – eller uvant saglig. Nu og her knapt 50 år senere står en spraglet sværm af floskler klar, når det gælder om at beskrive Thompson og hans journalistik. Omtale af Thompson resulterer ofte i en fejring og en tilstræbt efterligning af hans fandenivoldske retorik (William McKeen har brugt udtrykket *gonzomisundelse*⁶²): ”En total udsyret fortæller (og journalist) har [...] et fedt trip gennem USA.”⁶³ ”[Gonzo] er selvopplevd, provokatorisk, manisk og impresjonistisk. Gonzo er

⁶¹ Thompson (1980), side 18.

⁶² McKeen (1991), side ix.

⁶³ I en skrivehåndbog: Pedersen (2005), side 17.

rock'n'roll i spaltene.”⁶⁴ ”I løbet af sit lange livlige liv, nåede [Thompson] med vold og magt og et helvedes stort stash for altid at fucke moderne journalistik godt og grundigt op.”⁶⁵

Thompsons gonzo opstod som en radikal afart af en i sig selv radikal journalistisk form, nemlig 1960’erne og 70’ernes amerikanske *new journalism*. Nyjournalistikken opstod som respons på (og som del af) samfundsudviklingen i denne periode, idet fænomener som Vietnamkrigen, ungdomsoprøret, kvindebevægelsen og den tiltagende kultdyrkelse af kulturpersonligheder vanskeligt kunne tackles inden for rammerne af den britiske skrivetradition, der i Tom Wolfes kanoniserede udlægning dikterede en underspillet, kultiveret stil og efterhånden havde fået alle journalister til at lyde som den samme ’gustne lille trold’: ”Readers were bored to tears without understanding why.”⁶⁶ I stedet begyndte skribenter som Gay Talese, James Breslin, Michael Herr og som eneste kvinde i pionergruppen: Joan Didion at skrive medrivende fortællende reportager, der var baseret på principper, der genkendes fra det sene 1700-tals litterære realisme og forfattere som Samuel Richardson, Henry Fielding, Tobias Smollett og Charles Dickens.⁶⁷ I sit programskrift, der indleder antologien *The New Journalism*, fremhæver Wolfe således en række stiltræk som genrens konstituerende elementer, nemlig brugen af skiftende synsvinkler, ordret gengivelse af dialog, detaljerede miljøbeskrivelser og scenisk fremstilling.⁶⁸ Disse teknikker udgjorde tilsammen den realisme, der ifølge Wolfe gør det muligt at skildre erfaring på skrift, så det griber læserne. Sidtsnævnte er alfa og omega for den nye og anderledes

⁶⁴ Annonce for Wiedswang, red. (1998).

⁶⁵ David Birch, ”Hunter S. Thompson – Dekadent, depraveret og død”, i magasinet *Cover* (april 2005), side 76.

⁶⁶ Wolfe (1973), side 31.

⁶⁷ For genrens forhistorie og tilblivelse i USA se Weingarten (2005). Klit (1983) fortæller historien i kort form med brug også af dansk eksempelmateriale.

⁶⁸ Wolfe (1973), side 46-47.

journalistik, og realismens teknikker skildres således som det helt nødvendige grundlag, hvorpå man i øvrigt kan bygge sin egen stil. ”Take, use, improvise, [...] mix [...] with every other device known to prose” lyder Wolfes liberale anvisning.⁶⁹ Blot skal læseren også have den garanti, at alt, hvad der bliver beskrevet, faktisk også er foregået.

Wolfe og hans medredaktør E. W. Johnson udvalgte to bidrag af Hunter S. Thompson til optagelse i antologien, nemlig *The Hell’s Angels, a strange and terrible saga* (et uddrag) og ”The Kentucky Derby is Decadent and Depraved” (1970). De to reportager stikker af fra de øvrige tekster i bogen – og fra de fire stilistiske grundprincipper, der skulle garantere realismen – ved at være jeg-fortalte. Thompson dyrker gennemgående ikke de skiftende synsvinkler.⁷⁰ Tværtimod. Trods grundig research foregiver han ikke at kende til andre vinkler end sin egen, men til gengæld, som Jerome Klinkowitz har beskrevet, er Thompson i stand til at ’multiplicere sig selv’ ved fx at referere til sin egen forfattermytologi i sine tekster, beskrive sin skrivesituation og i øvrigt dramatisere sider af sin personlighed som forskellige (også indbyrdes uforenelige) personae.⁷¹ Desuden er indtagelsen af forskellige stoffer med til at forandre fortællerperspektivet, og i forhold til realisme-idealet er derbyreportagen netop kun dokumentarisk inden for synsvinklen af en fortæller, der fantaserer og lider af mindre hukommelsessvigt, fordi skribenten er voldsomt påvirket af alkohol. Under dette hestevæddeløb i Kentucky deltager og observerer Thompson for første gang i selskab med tegneren Ralph Steadman, der fra da af bliver ansvarlig for gonzostilens grafiske udtryk, der understreger og supplerer Thompsons legende og forvrængende fortolkningsprincip.⁷²

⁶⁹ Wolfe (1973), side 48-49.

⁷⁰ Om synsvinkelskift i slutscenen i ”The Kentucky Derby...”, se nedenfor side 196.

⁷¹ Klinkowitz (1977), side 40-41.

⁷² For en retorisk kritik af derbyreportagen med fokus på forbilledlig dynamisk brug af selvironi, se Isager (2003) og i øvrigt nedenfor Kapitel V.

Hunter Stockton Thompson var selv vokset op i Louisville, Kentucky. Hans indrullering i flyvevåbet var betingelsen for en tidlig løsladelse, da han sad fængslet i 30 dage for et røveri. Fra han i 1957 forlader militæret igen, arbejder Thompson for forskellige aviser og magasiner i USA og også i en periode som korrespondent for *The National Observer* i Sydamerika. Han bliver gift og får et barn. Den fiktion, han skriver, bliver afvist af forlagene, men i 1965-66 får Thompson til gengæld sit store gennembrud som reporter, da han slår følgeskab med Hell's Angels med den erklærede hensigt at beskrive deres miljø i detaljer og etablere et modstykke til det stereotype skrækbillede af de vilde og voldelige motorcykelentusiaster, der dominerede i medierne. *Hell's Angels* i bogform bliver en bestseller. Umiddelbart efter udgivelsen flytter Hunter S. Thompson til Woody Creek, Colorado, som bliver hans faste base gennem de næste næsten 40 år. Her stiller han i 1970 op til posten som sheriff over Pitkin County under parolen *Freak Power*, her bliver han skilt og senere gift igen, her holder han påfugle, skriver artikler, breve, klummer og bøger og skyder til måls. Ved en skydeulykke i 2001 rammer han sin personlige sekretær, der dog ikke kommer alvorligt til skade. I februar 2005 skyder Thompson sig selv. Han bliver 67 år gammel, og efter hans eget ønske bliver hans aske senere samme år skudt ud af en kanon over hans ejendom ved en privat ceremoni betalt af skuespilleren Johnny Depp, der spillede rollen som Thompson/Raoul Duke i filmudgaven af *Fear and Loathing in Las Vegas* fra 1998.⁷³

Inden og uden for teksterne var Thompson således aktiv medskaber af sin offentlige persona. Han var så god til at inkarnere og

⁷³ Den grundigste Thompson-biografi er Whitmer (1993). En kortere, god version er første kapitel i McKeen (1991), side 1-16. Desuden er udgivet Jean E. Carroll: *Hunter* (Plume, 1993) og Paul Perry: *Fear and Loathing: The Strange and Terrible Saga of Hunter S. Thompson* (Thunder's Mouth Press, 1993). Som egentlig selvbiografi udkom Thompsons *Kingdom of Fear: Loathsome Secrets of a Star-Crossed Child in the Final Days of the American Century* (Simon & Schuster, 2003), men Thompsons samlede produktion må i øvrigt betragtes som i vid udstrækning selvbiografisk.

verbalisere sin egen stil, at han har skabt et arsenal af anekdoter og citater, der ligger lige til højrebænet for kommentatorer, hvadenten de skriver journalistik, eksamensopgaver, fanblogs eller mindeord. De retoriske brudstykker fra Thompsons liv og værker er blevet spillet fra tekst til tekst i årevis og lever i fynd, fjernt fra deres oprindelige kontekster. Jeg vil her fremdrage to af de allermest citerede udsagn ud fra den betragtning, at de dels faktisk udtrykker noget centralt om Hunter S. Thompsons retorik, dels at de har haft en (dokumenterbar) stor appel som udtryk for den kollektive gonzo-ethos.

"I hate to advocate drugs, alcohol, violence, or insanity to anyone, but they've always worked for me." (Som et vidnesbyrd om udbredelsen af dette bevingede ord kan det nævnes, at 24.100 hits med denne nøjagtige ordlyd kunne mønstres på søgemaskinen Google.com og 120.000 på den konkurrerende Yahoo.com den 25. oktober 2005.) Med denne eksponering af rusmidler ("drugs, alcohol"), vold og vanvid, som bevidst valgte attributter, understreger Thompson, at hans myte i en eller anden grad er konstrueret. Det understreges endvidere, at Thompson ikke ønsker at bortforklare billedet af sig selv som en mand, der opfører sig ukorrekt, og hvem intet menneskeligt er fremmed. Desuden pointerer sentensen, at Thompson kun taler for sig selv. Han vil hverken moralisere eller generalisere. Han går til yderligheder og sætter et dårligt eksempel og er godt tilfreds med det.

"When the going gets weird, the weird turn pro." (66.800 Googlehits og 149.000 Yahoohits med denne nøjagtige ordlyd kunne mønstres den 25. oktober 2005). Denne sentens alluderer til et andet bevinget ord: "When the going gets tough, the tough get going", som tilskrives Joseph P. Kennedy (1888-1969), præsident John F. Kennedys far, der blev en fremgangsrig forretningsmand, selvom han som irsk katolik havde hårde betingelser i datidens Boston. Joseph Kennedys valgsprog er således et ærkeamerikansk udtryk for en høj arbejdsmoral blandt immigranter, der altså siger, at "modgang hærder" eller at "i strenge tider træder de stærke og seje i karakter". I Thompsons version er det blevet til, at "i sære tider træder sære typer i

karakter”, eller at ”sære tider kalder på de særes ekspertise”. Ofte er der i hans tekster en markering af, at verden – ofte som repræsenteret i medierne – er af lave, skildret som et politisk og/eller kulturelt absurd scenario, hvor der ikke er noget fornuftigt holdepunkt for en skribent som ham, og den eneste mulighed er at kaste sig ind i legen for at studere de mekanismer, der er i spil.

Klinkowitz karakteriserer Thompson som en såkaldt ’SuperFictionist’, hvilket er en betegnelse, der understreger sammenhængen mellem liv, myte og skrift: en bekendelse til amerikansk popkultur fra skribenter, der skriver for både deres egen og for læserens fornøjelses skyld. Skribent og læsere kan lytte til den samme musik, hoppe mellem genrerne og læse de samme aviser og bøger. Superfiktionisten er ”out to create a good time”⁷⁴, og i tråd hermed er det værd at lægge mærke til udlægningen af ordet ’gonzo’ som en gammel irsk-amerikansk betegnelse for den sidste mand, der er vågen og på benene efter en beruset nat i byen. Thompson leger med identiteter: bruger pseudonymer, mest legendarisk er ’Raoul Duke’ i *Fear and Loathing in Las Vegas*, og han tilskriver sig fx en ph.d. i journalistik og præsenterer gerne sig selv som Doctor of Journalism eller simpelthen som Dr. Gonzo. Han skriver sig selv ind i sine tekster under forskellige prætentioner – og bliver selv tegnet ind i en tegneserie, nemlig Gary Trudeau’s *Doonesbury*. Om denne vekselvirkning mellem fiktion og virkelighed har mange kommentatorer bemærket, at Thompsons rolle med tiden blev mere og mere karikeret og har begrænset hans spillerum. ”Thompson’s writing has always been in the shadow of his larger-than-life persona,” skriver litteraten William McKeen og placerer en god del af ansvaret hos skribenten selv: ”Thompson was his own worst enemy because he fed that caricature.”⁷⁵

⁷⁴ Klinkowitz (1977), side 4.

⁷⁵ <http://www.williammckeen.com/10.htm> (2006-03-30). For en positiv, næsten sværmerisk udlægning af denne sammenblanding af tekst og virkelighed, se Klinkowitz (1977), der fremhæver superfiktionister som Thompson som *levende skribenter*: ”The substance of their writing is widely available not only in their fiction, but also in their commentary, reviews,

Gonzojournalistik er notorisk svær at definere. Termen kan, som Kjetil Wiedswang påpeger, begrænses til simpelthen at betegne alt, hvad Hunter S. Thompson har skrevet, uanset kvaliteten.⁷⁶ De af Thompsons tekster, der normalt fremhæves som de reneste eksempler på gonzo, er dels fra 1970 ”The Temptations of Jean Claude Killy” og ”The Kentucky Derby is Decadent and Depraved”, hvor historien og intersemomentet i begge tilfælde udgøres af reporterens elegant gennemførte skildring af sin mere eller mindre elegant gennemførte jagt på historien, dels de to legendariske reportageserier, Thompson skrev som indenrigskorrespondent for magasinet *Rolling Stone*, og som siden blev til *Fear and Loathing in Las Vegas: A Savage Journey to the Heart of the American Dream* (1972) og *Fear and Loathing on the Campaign Trail '72* (1973). Begge disse bøger er *road stories* på en større skala. Den ene tager livtag med amerikansk narkokultur og den anden med præsidentvalgkampagner (Richard Nixon versus George McGovern i 1972), men det er stadig skribentens personlige reaktioner – også den retoriske respons – på det miljø, han opsøger, som udgør intersemomentet og er den indirekte kilde til oplysning. Selv beskriver Thompson sin – utvetydigt skribentcentrerede – retoriske ambition således:

True gonzo reporting needs the talents of a master journalist, the eye of an artist/photographer and the heavy balls of an actor. Because the writer *must* be a participant in the scene, while he's writing it – or at least taping it, or even sketching it. Or all three. Probably the closest analogy to the ideal would be a film director/producer who writes his own scripts, does his own

interviews, letters, phone calls, and personal adventures. If the critic lives their lives of fiction, he may play their music as his own. He may improvise on their melodies, add his own new tunes to the chordal structure of their works [...] Living the life of fiction puts the work squarely between the critic and the reader. One faces the act of fiction itself” (side 2).

⁷⁶ Wiedswang, red. (1998), side 50-51.

camera work and somehow manages to film himself in action, as the protagonist or at least a main character.⁷⁷

Løsrevet fra Thompsons eksempel kan gonzo-definitionen udvides til at omfatte næsten al featurejournalistik ”der skribenten slår om seg med noen kvikke formuleringer” (således Wiedswang)⁷⁸, hvilket svarer omtrent til Morten Sabroes betragtning om, at i Danmark blev folk kaldt gonzo, hvis de i en eller anden forstand ”ikke kunne tilpasse sig den gængse medisterpølseproduktion” i pressen.⁷⁹ Det er – som Sabroes sarkasme også antyder – en vag og rent negativ definition, der imidlertid lever og fungerer som et klart udtryk for den reducerende negativisme, der bliver genren til del. Wiedswang giver imidlertid også sit eget positive bud på en definition, der nok består af bestemte stiltræk, men suppleres med en beskrivelse af gonzojournalistens rolle i sin tekst⁸⁰:

- ❖ Gonzo er ’pregjournalistikk’ (i modsætning til de to andre hovedgenrer nyheds- og baggrundsjournalistik)⁸¹ og vil i avissprog blive henregnet under featurejournalistik, omend al featurejournalistik ikke er gonzo.
- ❖ Gonzo blander genrer, fx kommentar og referat, og bruger skønlitterære greb.
- ❖ Gonzo er ikke desto mindre at regne som journalistik, det vil sige, at citater skal være korrekte og faktaoplysninger nøjagtige, men iøvrigt

⁷⁷ Thompson (1980), side 115. Denne refleksion bliver til i hans ”Jacket Copy” til *Fear and Loathing in Las Vegas*, som han her i øvrigt betegner som et mislykket gonzoeksperiment, først og fremmest fordi han måtte ty til redigering.

⁷⁸ Wiedswang, red. (1998), side 51.

⁷⁹ Sabroe (1994), side 51.

⁸⁰ Hermed nærmer vi os, hvad Miller (1984), side 84, betegner som ”a rhetorically sound definition of genre [which] must be centred not on the substance or form of discourse, but on the action it is used to accomplish.”

⁸¹ Med denne tredeling af journalistiske hovedgenrer henviser Wiedswang til Thore Roksvolds *Retorikk for journalister* (Cappelen, 1989).

kan den journalistiske sandhed være subjektiv og bestå i et referat af skribentens egne følelsesmæssige reaktioner.

Hertil vil jeg føje, at der naturligvis er plads til fiktive elementer i (gonzo)journalistikken, hvis blot teksten sender klare signaler derom. Fx overdrivelsen bliver et afgørende stiltræk, der kan være med til at markere, at nu skal læseren aktivere sin sunde dømmekraft. Endelig skriver Wiedswang om metoden, at:

- ❖ researchmæssigt er gonzojournalisten af og til deltagende observatør og af og til bevidst provokatør: ”Som regel er det begrenset til verbal provokasjon – en hang til å bryte regien, og til å stille de gale spørsmålene på de riktige tidspunktene.”⁸²

I forhold til sidstnævnte er der en topik hos gonzojournalisten, der med John Hellmanns ord omfatter både ”comically brutal prose and [...] cruel pranks”, begrundet i skribentens bestræbelse på “continually [to] attack in order to resist”.⁸³ I den henseende kan gonzojournalisten også let nedkalde fordømmelser over sig som en *agent provocateur*, der laver numre med sine informanter.

En oplagt udfordring for gonzojournalister er endvidere den specifikt amerikanske ethos, der knytter sig til deres positur. Klinkowitz kalder således superfiktionismen, hvorunder regnes gonzojournalistikken, “peculiarly American” i kraft af sin popkulturelle referenceramme og selvforståelse.⁸⁴ Ikke desto mindre findes altså ’gonzo på norsk’ (således undertitlen på Wiedswangs antologi fra 1998) – og på dansk og på mange andre sprog, omplantet til andre kulturelle kontekster, idet den sorgløse historieløshed smitter og altså lyser specielt klart i og med den amerikanske ide om at enhver kan (gen)opfinde sig selv. Thompson har, som vi videre vil se, en personlig og professionel erfaring

⁸² Wiedswang, red. (1998), side 51.

⁸³ Hellmann (1981), side 71.

⁸⁴ Klinkowitz (1977), side 3.

(af frygt og lede ved autoriteter og systemer, herunder: ved medierne og den offentlige retorik, han selv udgør en del af) og en retorisk vision (om ikke desto mindre at investere sine egne kræfter kreativt) til fælles med tyske Günter Wallraff og ligesindede danske skribenter, der gør en dyd af at beskrive deres personlige spektakler for os andre.

Den spektakulære personlige reportage

Man kan formulere en tommelfingerregel for identifikation af spektakulære personlige reportager, der lyder som følger: Når man som læser fortæller den givne historie videre, vil man uvægerligt omtale både skribenten og det retoriske koncept og aldrig bare gengive indholdet. Altså vil man ikke være tilbøjelig til at sige: ”Historien handler om en fabrik, hvor...” eller ”Artiklen skildrer et hestevæddeløb...”, men fremhæve, at: ”Denne Wallraff har forklædt sig som ... for at ... på en fabrik, hvor...” eller ”Thompson er så beruset, at han går glip af det meste af det hestevæddeløb, han egentlig skulle skrive om, men til gengæld...” Dette formidlingsprincip gælder for Thompsons og for Wallraffs arbejde, og det gælder for de danske reportager, jeg også skal gøre til gengæld for analyse. De 8 danske skribenter, der optræder, repræsenterer et bredt og broget spektrum inden for genren.

Michael Elsborg Pedersen (født 1973) er uddannet på Danmarks Journalisthøjskole, årgang 1996, og hans wallraffing, som vi skal møde den her, hidrører fra hans praktikperiode på *Ekstra Bladet*. Sidenhen har Elsborg især lavet undersøgende journalistik i forskellige afdelinger hos *Danmarks Radio*, men i øvrigt ikke gjort sig bemærket i rollereportager.

Allan Nagel (født 1965) er oprindelig udlært skibsmontør og havde vekslende jobs, indtil han i 1989 blev først journalist og siden ansvarshavende redaktør på *Månedssbladet Press*. Bladet havde i 1987 modtaget Cavling-prisen for sin, som det hed, ”radikale fornyelse af dansk magasinpresse. Den journalistiske standhaftighed, udholdenhed og grundighed, som bladet står for,

savner sidestykke i dansk presse.”⁸⁵ I 1997 blev Allan Nagel ansat som tilrettelægger i DR P1's *Dokumentargruppe*. Reportagebogen *Forklædt som dansker*, der tjener som wallraffing-eksempel her i afhandlingen, er udarbejdet af Nagel på egen hånd.

Mads Brügger (født 1972) er en af dem, der har bevæget sig gennem hele spektret af undersøgende rollereportager, også i forklædning, men han bekender sig alligevel primært til gonzomønstret.⁸⁶ Mads Brügger er uddannet hos Danmarks Radio og på Københavns Universitet, har lavet radio på P1, været skribent for blandt andet *Ekstra Bladet* og *Euroman* og vært på DR2. Fra 1996 til 2003 redigerede han magasinerne *VIRUS* og *Black Box Magazine*, hvor den spektakulære personlige reportageform var stærkt repræsenteret. Siden er Brügger blevet chefredaktør for *Döner Magazine*, der er stilet til unge nydanskere. Brügger har modtaget Krygerprisen 2002 og De Berlingske Journalisters Pris i 2004 for bogen *Ingen kender DAGEN*, som han udgav i samarbejde med Nikolaj Thomassen som en redegørelse for omstændighederne omkring det ambitiøst anlagte og hurtigt konkursramte dagblad *DAGEN*, der skulle ”forny den danske dagspresse og bringe journalistikken ind i det 21. århundrede”.⁸⁷ Her var Mads Brügger ansat i den såkaldte gravergruppe som undersøgende journalist.

Jakob S. Boeskov (født 1973) er uddannet på Det Kgl. Danske Kunstakademi og har arbejdet sammen med Mads Brügger på flere projekter. Dels i tv-udsendelsesrækken *Danes for Bush*, hvor de to havde hovedrollerne som karikerede Bush-tilhængere på rejse gennem USA under

⁸⁵ Kilde: <http://www.dicar.dk/Cavling/> (2006-03-31).

⁸⁶ Se fx magasinet *Cover*, april 2005, hvor Mads Brügger interviewes som én af fire af ”Danmarks fineste repræsentanter for [...] gonzojournalistik[ken].” (De øvrige tre er Lasse Ellegaard, Morten Sabroe og Henrik List). Og udsendelsesrækken *Journalistikkens ikoner* på tv-kanalen dk4 i 2005-6, hvor Brügger var inviteret til at tale om Hunter S. Thompson.

⁸⁷ http://www.artpeople.dk/Ingen_kender_Dagen.421.0.html

præsidentvalgkampagnen i 2004⁸⁸, dels i *Black Box Magazine*, hvor Boeskovs spektakulære personlige skildring af sin deltagelse som udstiller på en våbenmesse i Kina med et fiktivt præventivt antiterrorvåben, fungerede som magasinets slagnummer. Boeskov har videreført og præsenteret konceptet uden for magasinformatet, og det fiktive våbenfirmas hjemmeside er blevet opdateret og flittigt besøgt.⁸⁹

Morten Sabroe (født 1947) er udlært som bygningssnedker og i 1971 som journalist på *Berlingske Tidende*. Siden arbejdede han freelance først for *Weekendavisen* og fra 1977-1992 (de sidste to år som fastansat) for *Dagbladet Information*. Siden har han skrevet for *Jyllands-Posten* og især *Politiken*, hvor han stadig er tilknyttet. Han har udgivet en række romaner, har modtaget arbejdslegater og præmie fra Statens Kunstfond i 1997 og 1998, og desuden udgivet artikelsamlinger, der repræsenterer, hvad han først og fremmest er kendt for, nemlig den journalistik, der markerer ham som den mest markante af Hunter S. Thompsons arvtagere i Norden.

Claus Beck-Nielsen (født 1963) er forfatter, dramatiker, skuespiller, teaterkritiker (ved *Politiken* 1996-99) og i videste forstand: iscenesætter. Som der står på litteratusiden.dk: „Forfatteren har anmeldt sin død år 2001, men producerer dog stadig.“⁹⁰ Reportageformatet har Claus Beck-Nielsen taget i brug i særdeles personlig og spektakulær forstand, dels i sit (posthumt) selvbiografiske wallraffinspirede projekt, der begyndte som artikelserien „Journalnr. xx“ i *Dagbladet Information* i 2001, dels *Selvmondsaktionen. Indførelsen af Demokratiet i Irak i året 2004*, hvoraf dele også har optrådt i *Weekendavisen*.

Michael Jeppesen er blevet kendt som bagsidejournalist og har udviklet en distinkt persona i denne genre, først på gratisavisen *Urban* og fra 2002 på *Ekstra Bladet*. I 2005 udkom *Dr. Jeppesen Uncut* en samling af

⁸⁸ <http://www.danesforbush.org/> findes stadig som dokumentation for konceptet (2006-03-28).

⁸⁹ <http://www.backfire.dk/EMPIRENORTH/newsite> (2006-03-30).

⁹⁰ <http://www.litteratusiden.dk/sw3583.asp> (2006-03-28).

forfatterens, som det hedder i forlagets egen varebetegnelse, „direkte, til tider uforskammede brevkassesvar fra Urban og Ekstra-Bladet på virkelige og opdigtede spørgsmål fra læsere og kendte samt satiriske og flabede kommentarer til kendte personers udtalelser til medierne.“ Jeppesen har brugt bagsidens frie format til at lave minimalistiske reportager fra gaden og sætte practical jokes i værk. I 2005 stiftede han bekendtskab med politisk journalistik, da han fulgte Socialdemokraternes spidskandidat Mogens Lykketoft på valgturne, skildrede sine oplevelser på *Ekstra Bladets* bagside og udgav bogen *Før ørerne falder af*, der uden videre kvalificerer sig som spektakulært personlig reportage.

Flemming Chr. Nielsen (født 1943) er cand. scient. i matematik/fysik 1969 og var ansat ved *Jyllands-Posten* fra 1965-1999. Sideløbende var han medredaktør af tidsskrifterne *Exil* og *Epoke*, medarbejder ved tidsskriftet *Det Ukendte*, teateranmelder ved *Kristeligt Dagblad* og er i 2004-5 også blevet kendt som klummeskribent i DSB-bladet *Ud & Se*. Foruden artikelsamlinger har Nielsen udgivet både fag- og skønlitterære værker. Teddy Petersen omtaler ham som ”reporter og oplevelses-journalist”, ”gennem mange år en af Jyllands-Postens særeste og mest vildtvoksende skribenter” med speciale i ”barokke ideer”⁹¹ – hvilket eksempelreportagen i Kapitel V tjener til illustration af.

Overordnet set hører de gonzoorienterede journalister og også – hvad der måske synes mindre oplagt – wallrafferne hjemme i genrekategorien ’creative nonfiction’ (også kaldet ’literary nonfiction’).⁹² For så vidt som dette kan kaldes en genre, er det en stor paraply over en række veletablerede undergenrer som biografier og selvbiografier, erindringer, dagbøger, essays, rejse- og naturbeskrivelser og altså: den litterære og den spektakulært personlige

⁹¹ Petersen (1999), side 16 og 20.

⁹² Se Chris Anderson, red. (1989): *Literary Nonfiction: Theory, Criticism, Pedagogy*. Southern Illinois University Press, Carbondale, og: *College English* (65) 3, 2003: *Special Issue: Creative Nonfiction*, redigeret af Douglas Hesse.

journalistik. Der er tale om reflekterende, prøvende eller udforskende tekster, som er personlige i den forstand, at de gerne fortæller historien om skribentens tænkning og erfaring, almindeligvis de informerer eller argumenterer. Den litterære non-fiction er iøvrigt forpligtet på en verden uden for skribentens egen fantasi, en virkelighed, der allerede findes – hvilket turde være en selvfølge inden for journalistikken. Teksternes grundlæggende retoriske handling kan defineres som “the expression of, reflection upon, and/or interpretation of observed, perceived, or recollected experience.”⁹³ Hvad der i øvrigt kendetegner de spektakulære personlige reportager, er både en påfaldende selvbevidsthed og en påfaldende formbevidsthed i realiseringen af reportagen som journalistisk grundform.

Det spektakulære er bestemt ved en klar synliggørelse af reportagens inventio, det vil sige: tekstens forpligtelse på en retorisk strategi.

Spektakel (af lat. Spectaculum, Skue, Skuespil), Støj

Spektakelstykket, Udstyrsstykke, ”Søndagsstykke”, et Skuespil, der ved stort ydre Apparat og grove Virkninger er beregnet paa at slaa an hos et stort, naivt Publikum. Typisk for Arten er en Folkekomedie som f.Eks. ”Jorden rundt i 80 Dage”.⁹⁴

Således *Salmonsens Konversationsleksikon*, og den også etymologisk begrundede association til skuespil er ganske passende, fordi den understreger det performative element i de spektakulære tekster: Et udkast til en retorisk handling gennemføres med formbevidsthed. At associationen tilmed går i retning af folkeligt og ligefrem effektjagende skuespil understreger desuden, at teksterne har en vigtig status som retoriske påfund og dermed i en eller anden grad fungerer som underholdning. Reportagerne kan vække opsigt og sensation – hvilket kan give bagslag, når metoden stjæler opmærksomheden fra emner og ærinder. Men de giver anledning til metadiskussioner.

⁹³ Root (2003), side 255.

⁹⁴ *Salmonsens Konversationsleksikon*, 2. udgave (Chr. Blangstrup, red., Schultz, 1925).

Det personlige er i denne undersøgelse bestemt ved en gennemgående brug af jeg-formen, et enkelt kriterium, der retfærdiggøres ved det forhold, at et jeg i reportageformatet med en vis nødvendighed lægger op netop til journalistiske metarefleksioner. Det kan muligvis synes letkøbt for en retorisk kritiker at vælge at studere det mindretal af journalister, der siger 'jeg', som om de allerede dermed har taget et dristigt ansvar for deres tekst og deres retoriske handlinger. Denne anke har flere dimensioner. For det første *kan* jeg-former i praksis være lige så formaliserede og uforpligtende som enhver anden fortælle måde, specielt i de konventionelt personlige genrer som klummer, brevkassesvar eller kommentarer.⁹⁵ Her har imidlertid reportagegenren som forskningsobjekt den kvalitet, at jeg-formen og den litterære, personlige stil ikke er givne genretræk, men kræver skribentens aktive tilvalg. Endvidere er det netop et formål med mine læsninger at undersøge, hvornår den personlige stil trods sine prætentioner om det modsatte bliver ansvarsforflygtigende og/eller upersonlig i sin konkrete retoriske realisering.

For det andet er kritikerens eventuelle idealisering af jeg-formet journalistik en gestus, der kan få den øvrige journaliststand *en bloc* til at se uuhæderlig og uansvarlig ud: en ideologi som en del af eksempelteksterne selv appellerer til. *Creative nonfiction* kan meget vel lokke sine læsere og kritikere til begejstret, ureflekteret negativisme, idet teksternes eget fokus på medieringen, narrativiseringen, inkarneringen og det kunstlede påkalder sig opmærksomheden og kan ophæves til en dyd eller et formål i sig selv. Som

⁹⁵ Rosenberg (2000), side 114-15, skriver om det, han karakteriserer som jeg-formens tomme, professionaliserede gestus: "[I]bland träder det öppet fram. Eller ser ut att träda fram. Ganska snart upptäcker man att det är ett jag som står för allt och förpliktar till intet. Det är ett professionellt jag som skickligt vrider och vänder för att alltid stå med ryggen fri. Det är inte "jag" som står bakom det hårda omdömet, den kritiska uppgiften, den svarta löpsedeln, den förödmjukande detaljen. "Jag" har inga personliga avsikter. "Jag" gör bara mitt job."

Root bemærker, er selve betegnelsen *creative nonfiction* både værdiladet og eksklusiv, idet den implicerer, at anden *nonfiction* ikke er kreativ.⁹⁶

Et enkelt formelt kriterium *er* naturligvis ikke tilstrækkeligt til at skille fårene fra bukkene – og blandt andet derfor består min undersøgelse netop i nærlæsninger af de konkrete teksteksempler og ikke fx i optællinger. Lige netop dette formelle kriterium: forekomsten af første person ental bruges imidlertid allerede i en del bøger om journalistik, hvor det dog sjældent er bukkene – altså dem, der skriver jeg – der heroiseres. Heller ikke hos Tom Wolfe:

[Using] the first-person point of view – ‘I was there’ – just as autobiographers, memoirists and novelists had [...] is very limiting for the journalist [...] since he can bring the reader inside the mind of only one character – himself – a point of view that often proves irrelevant to the story and irritating to the reader.⁹⁷

Generelt venter der mange faldgruber for journalister, der skriver fortællende reportage, advarer Per Andersson-Ek, Kent Andréasson og Åke Edwardson i deres håndbog *Skriv journalistisk*, men som nummer ét fremhæves: ”Faldgruben ’jeg’”. Journalistens oplysninger om sig selv er ofte ”fortællerøkonomisk ineffektive” og kan virke som ”udslag af lidt latterlig selvoptagethed”, lyder det.⁹⁸ En journalistikhistoriker bakker op:

Forudsætningen for at læseren af en reportagejournalistisk artikel kan få en oplevelse af nærvær i forhold til den skitserede begivenhed, beror ikke mindst på, at journalisten tilstræber at skjule sin egen tilstedeværelse i teksten.⁹⁹

⁹⁶ Root (2003), side 249.

⁹⁷ Wolfe (1973), side 46-47.

⁹⁸ Andersson-Ek, m.fl. (2001), side 117.

⁹⁹ Lehrmann (2002), side 85.

Således Ulrik Lehrmann, der suppleres af pulitzerprisvinderen Jon Franklin, der vælger bydeformen, når han siger:

Keep yourself out of the copy and let your subject talk directly through you to the reader. Remember, as a feature writer who puts himself into the action, you are a surrogate for your reader, and your existence on the scene is totally unimportant.¹⁰⁰

Kategorisk rådgivning som denne afvises naturligvis blankt i det materiale, jeg skal se på i det følgende, for i den spektakulære personlige reportage er skribentens tilstedeværelse i scenariet *totally important*. Der er tradition for at værdsætte performativ ethos både inden for retorikken og (reportage)journalistikken, og i det følgende vil jeg først gøre rede for den retoriske tradition og vision, der forekommer mig at finde en oplagt realisering i reportageformatet. Dernæst diskuterer jeg den modsatte fortolkning eller gabende faldgrube i genren – og måske også i retorik som sådan, nemlig den *negative opbyggelighed*, hvor individet definerer sig ved sit regelbrud og lader provokationen eller bruddet med konventionen blive et formål i sig selv. Der er en prekær balanceakt i genren som enten en negativ kliche eller en oratorisk bastion.

Tradition for nærvær: Retor i egen reportage

”Den gode reporteren har et *blikke* og en *holdning* som eksisterer som en kvalitet i teksten,” skriver Jo Bech-Karlsen i sin bog om *Reportasjen*.¹⁰¹ Og med eksplicit reference til den klassiske retoriktradition fortsætter han:

Teksten har avtrykk av sin forfatter, ikke bare litterært, men også metodisk. Jeg har bevisst søkt spor etter reporterens metodiske og menneskelige arbeid med stoffet under feltarbeid og annen

¹⁰⁰ Franklin (1986), side 187.

¹⁰¹ Bech-Karlsen (2000), side 14. Fremhævelse original.

oppsøkende virksomhet. Forholdet mellom reportasjearbeidet og reportasjen som tekst – mellom metode og uttrykk, mellom innhold og form – er et viktig tema i seg selv.¹⁰²

Dette utgangspunkt deler jeg med Bech-Karlsen, idet mit arbejde er ansporet af ideen om journalistisk reportage som hjemsted for en – i hvert fald potentielt – bemærkelsesværdig anskueliggørelse af retoriske processer. Derfor værdsætter jeg også Bech-Karlsens definition af reportagen som ikke bare en journalistisk form, der er baseret på opsøgende arbejde,¹⁰³ men på opsøgende arbejde, der vel at mærke også kommer til syne i teksten.¹⁰⁴ Læseren af en reportage bliver bedt om at anerkende udfindelsen og bearbejdelsen af stoffet som et resultat af en skribents individuelle observationer og retoriske beslutningsproces. Skribentens personlige erfaring med den retoriske inventio og elocutio bliver alfa og omega for teksternes troværdighed og retoriske potentiale.

I sin historiske redegørelse for reportagetraditionen hylder Bech-Karlsen – på linje med John Carey, Ryszard Kapuscinski og andre – netop førstehåndserfaringen. Øjenvidnet, der selv omsætter sin oplevelse til tekst, prises som den oprindelige og ideelle journalistiske funktion.¹⁰⁵ Den klassiske eller litterære reportage holder en antik fortælletradition i hævd, hedder det:

Det er en viktig forskjell mellom nyhetsformidling og reportasje, som i prinsippet går helt tilbake til oldtiden. Mens nyheten var

¹⁰² Bech-Karlsen (2000), side 14.

¹⁰³ Således definitionen hos Borker og Brøndgaard, red. (2001), som jeg overtog i Isager (2003).

¹⁰⁴ Bech-Karlsen (2000).

¹⁰⁵ Carey (1987) er en reportageantologi, der præsenterer en tekst af den græske historiker Thukydides som første skribent i denne skrivetradition. I Ryszard Kapuscinskis festtale ved uddelingen af den internationale reportagepris *The L'ettre Ulysses Award for the Art of Reportage* i 2003 er det Herodot, der udpeges som forbillede for reportageskribenter og de tre kernelementer i deres professionelle arbejde: Opdagelsesrejsen, mødet med fremmede mennesker og den grundige forberedelse hjemmefra.

knyttet til et system, var reportasjen knyttet til en person. Et system kan frembringe informasjon og opplysning, men kan ikke fortelle. Fortellingen er den personlige erfaringens uttrykksform, og derfor alltid personlig.

Egypterne og perserne organiserte for eksempel stafettruter, slik at kurerer til fots eller til hest kunne frakte nyheter etappevis over lange avstander. Informasjonen gikk altså gjennom en rekke mellommenn før den nådde mottakeren. I prinsippet skjer det samme i moderne nyhetsformidling gjennom nyhetsbyråer; informasjonen behandles i flere ledd, og blir slik avpersonifisert. Slike nyhetssystemer har også en annen side: De er alltid kontrollert av makthavere. Også reporteren kan være det, men allerede i antikken fantes det uavhengige fortellere som ble hørt og lest fordi de innga personlig tillit. Fortellingens troverdighet var knyttet til fortellerens ethos. Fortelleren var en som selv hadde sett og hørt noe og kunne fortelle om det på en sannferdig måte. Han skilte seg fra nyhetsformidleren, som hadde sine informasjoner fra andre. Det fantes et kritisk potensiale i reportasjen som ikke eksisterte i det gjennomkontrollerte nyhetssystemet.¹⁰⁶

Dette nærhedsprinsipp i skribentens håndtering af sit stof har i udpræget grad værdier til fælles med en traditionel retorikfaglig selvforståelse. I studier af samtiden trækker retorikvidenskaben som bekendt gerne på retoriske skrifter fra antikken, og fagets klassiske tradition er et væsentligt særkende, når retorikfaget og –uddannelsen definerer sig i forhold til andre

¹⁰⁶ Bech-Karlsen (1999).

kommunikationsvidenskaber.¹⁰⁷ Retorikvidenskaben er forankret i praktisk erfaring med at holde taler, og faget danner sine teorier og udøver sit kritiske arbejde ud fra et oprindeligt paradigme for kommunikation, som er den mundtlige talesituation, hvor en ansvarlig og tilstedeværende retor gør sit ærinde gældende. Denne levende grundsituation i retssalen, på torvet eller folkeforsamlingen har i vid udstrækning dannet udgangspunkt for de analogier og abstraktioner, der laves, når moderne kommunikation gøres til genstand for retorisk kritik. Det synes derfor nærliggende for en retorisk kritiker at studere reportageformen som en ø i mediehavet, hvor forfatteren eller retoren står endnu; som en mulig bastion for, hvad Joachim Knappe under ét betegner orator-perspektivet, det vil sige retorikfagets fokus på *mennesket, der handler som retor eller strategisk kommunikator*.¹⁰⁸

Joachim Knappe medgiver, at mediemaskineriet med sine mange led af bearbejdelse, omdirigering og filtrering har forårsaget om ikke ligefrem en udslettelse så en fragmentering af afsenderen. Men til Marshall McLuhans slagkraftige formel 'the medium is the message' er der, mener Knappe, for retorikken kun én formel at svare programmatisk igen med, nemlig "der Orator ist die Botschaft", retoren er budskabet.¹⁰⁹ Knappe opererer således med to kernebegreber, nemlig den modstand (*Widerstand*), der skal tackles med retoriske midler, for at retorens tilstedeværelse eller nærvær (*Präsenz/Oratorpräsenz*) kan etableres. De to begreber henviser til den modstand, retoren møder på forskellige niveauer, når han eller hun – eller den, hvis der fx er tale om en organisation – bestræber sig på at blive tilstedeværende og gøre sit budskab nærværende i forskellige grader. (Dette modstandsbegreb svarer

¹⁰⁷ Den følgende diskussion bygger på mit indlæg "Hvilken rolle spiller en orator? – i en moderne retorikvidenskab. Et svar til Jens Elmélund Kjeldsen" ved den Anden Nordiske Konference for Retorikforskning, Københavns Universitet, maj 2003.

¹⁰⁸ Knappe (2000), side 33-.

¹⁰⁹ Knappe (2000), side 93.

omtrent til Lloyd F. Bitzers gængse begreb om *constraints*, det vil sige: de afgørende betingelser for retors handlemuligheder i den retoriske situation.¹¹⁰⁾

I den paradigmatiske situation har retoren, hvad Knape kalder interventionstilstedeværelse, et vist mål af umiddelbar magt over situationen. Han kan gribe ind, hvis der opstår en krise, og forsøge at ændre slagets gang, men givet den modstand, blandt andet medierne yder, må der skelnes mellem retorens

- ❖ tilstedeværelse i situationen med stemme og krop, det vil sige levende ethos, der – når det går godt – både understøtter teksten og understøttes af teksten;
- ❖ tilstedeværelse i mediet, den todimensionale flade, hvor retoren mister en del af sin umiddelbare indflydelse ved at være adskilt fra sit publikum i rum og ofte også i tid, og endelig
- ❖ tilstedeværelse i teksten, den éndimensionale flade, hvor man må erstatte kropslig tilstedeværelse med en mere intellektuel tilstedeværelse og omsætte sin intention og sit nærvær til tekstretorik.¹¹¹

Oratoren kan være en kollektiv og mere eller mindre abstrakt størrelse, men man kan som kritiker altid anlægge en praktisk betragtning og finde tilbage til et eller flere mennesker med stemmeret, ophavsret og juridisk ansvar: en retorinstans, som kan antages at have haft et ærinde at implementere i teksten på nogle bestemte præmisser. Kritikerne lægger et snit og udpeger en retorinstans, på det niveau, hvor hun finder det mest værdifuldt at undersøge de retoriske handlinger og processer. I vore dages mediebillede kan det selvsagt være en langt mere kompliceret bedrift, end Knapes tredeling ovenfor lader ane, at udpege en tekst og dens ophav, men til mit formål rækker den. Jeg studerer trykte tekster, der gør krav på en værkstatus ved at være publiceret enten i bogform eller som artikler i aviser eller magasiner og for en dels vedkommende

¹¹⁰ Bitzer (1968).

¹¹¹ Knape (2000), Kapitel 6: "Medialrhetorik", side 90-106.

sidenhen opsamlet i antologier. Og teksternes ophav – faktisk er her jo udelukkende tale om ophavs*mænd* – er navngivne og for en dels vedkommende navnkundige skribenter, der står forholdsvis direkte til regnskab for deres retorik.

Det gør vi vel alle? I princippet vil de færreste være uenige i et udsagn som det følgende, der er hentet fra Kruuse:

Enhver journalist er efter min mening primært ansvarlig over for sig selv og må træffe afgørelserne med sit eget beredskab af værdier og moral – gjort inden for en forståelse af professionens forpligtelser [...] Ingen anden end den enkelte journalist kan være ansvarlig i det daglige arbejdes moralske udfordringer – i mødet med kilden, i valget af arbejdsmetoder etc. Alene han kan afveje de fornødne hensyn og vide tilstrækkeligt i den konkrete situation til at kunne træffe valget.¹¹²

Men hvor vidt skal disse afvejninger komme til syne og sættes i spil i teksten og dermed introduceres i læserens verden? Almindeligvis finder journalistens metaovervejelser sted på redaktionerne og privat og optræder kun undtagelsesvis i selve teksterne. Men det er, som allerede antydnet, en nærliggende mulighed, at diskussioner og refleksioner, der holdes ude af teksten, ofte helt springes over. At skrive i jeg-form er i hvert fald én måde at få synliggjort og gennemtænkt de valg, man træffer i processen – og måske en måde at engagere og aktivere sin læser.

Regelbrud som retorisk vision?

I min diskussion af gonzo- og wallraffjournalistikken påpegede jeg, at skribenterne i kraft af deres forskelligartede rollespil, der udfordrer traditioner og konventioner, altid har placeret sig på et skråplan, kompromitteret sig og

¹¹² Kruuse (1991), side 234.

udfordret deres ethos fra begyndelsen. Man kan imidlertid også vende argumentet om og sige – med Frederik Stjernfelt og Søren Ulrik Thomsen – at regelbryderens ethos som udgangspunkt tværtimod er høj, fordi den understøttes af en populær *negationstænkning*.¹¹³

Stjernfelt eksemplificerer negationstænkningen eller den såkaldt negative opbyggelighed – som han vel at mærke tager kritisk fat på – med en notits i *Politiken*, der betegner en kunstmaler (Georgia O’Keefe) som et menneske, der ”gik sine egne veje og brød alle regler”. Stjernfelt kommenterer:

Metaforen afbilder kunstneren i en lovløs’ skikkelse – det vi ser for os er kunstneren som hovedperson i en *road movie*, hvor det gælder om at definere sin egen vej, der kun er egen, hvis den fører hen over forbud, regler, love og konventioner. Det antages, at det væsentligste i kunstnerens virke ikke fx er, om hun skabte et smukt, grimt, tankevækkende, intrigerende, sublimt, meditativt, slående værk – men om hun brød regler. Værket og dets egenskaber træder komplet i baggrunden til fordel for den rent negative karakteristik at bryde regler.¹¹⁴

I forhold til den spektakulære personlige reportage er netop det selvbiografiske element, enerens unikke historie fra både de professionelle og samfundsmæssige yderområder, alfa og omega. Fordi vi befinder os i reportagegenren, er der i særlig grad tale om en *road movie* æstetik: at finde historien er en del af historien, og derfor møder vi skribenterne foran spejlet før afgang og undervejs i lufthavnen og på landevejen. De definerer deres egen vej i meget bogstavelig forstand. For så vidt er negationstænkningen et

¹¹³ Stjernfelt & Thomsen (2005).

¹¹⁴ Stjernfelt & Thomsen (2005), side 10.

iøjnefaldende træk i skribenternes ethos, regelbruddet er en vision, de eksponerer i deres arbejde, og som de deler med deres læsere.¹¹⁵

Skribenternes selvforståelse inden for nyjournalistikken er et oplagt eksempel. Nedenstående historie skrevet af Henrik Jul Hansen om redigeringen af magasinet *Levende Billeder* i 1975-76 illustrerer det godt, og jeg citerer denne forholdsvis lange passage som et eklatant eksempel på den tendens til negativ positionering og vitalisme, som Stjernfelt/Thomsen kritiserer:

I bladet [Levende Billeder] var der tidligt praksis for at skrive *uortodokst* i forhold til de *rigide regler for objektivt journalistisk sprog*, der *herskede* i dagspressen. En af årsagerne hertil var, at mange af de skribenter og journalister, der etablerede sig professionelt i 70'erne, ikke kom fra dagbladenes mesterlære eller journalisthøjskolen, men var *selvlærte fra tidens frodige underskov* af udgivelser. De selvlærte skrev *anderledes. Mere stilbevidst og mere subjektivt*, og det gik på Levende Billeder fint i spand med de uddannede journalisters behov for at *sprænge stilistiske spændetrojer*. Selv skrev jeg meget lange reportager om blandt andet porrekonkurrencer i en engelsk kulmineby og om en dansk privatdetektivs arbejde uden at anfægtes af, at *oplevelsesvinklen og fortællerjeget var meget synligt* i de historier. Jeg *vidste simpelthen ikke bedre*, indtil Ellegaard gjorde mig opmærksom på, at måden at skrive på havde et navn ... New Journalism hed den.¹¹⁶

Eksemplet viser tydeligt paradokset i selvfremsstillingen for skribenter, der abonnerer på denne kollektive ethos for originaler og enere. For hvor spontan

¹¹⁵ Atton (2002), side 14, diskuterer tendensen til at lave rent negative definitioner inden for forskningen i såkaldt alternative medier.

¹¹⁶ Hansen (2000), side 10-11. Mine fremhævelser.

og fandenivoldsk kan man kalde sig, når og hvis disse træk ligefrem er defineret som et mønster og en tendens i tiden?

Hvornår er journalistens valg af jeg-formen blot en retorisk topos, en genkendelig anti-gestus med faste, forudsigelige placeringer i det samlede skriftlige mediebillede, og i hvilken grad kan jeg'et siges at markere en oratorisk bastion, en unik platform for retoren i klassisk retorisk forstand, det vil sige det handlekraftige individ, der gør et ærinde gældende over for en gruppe medborgere i det offentlige rum? Ben Yagoda beskriver dette skisma i jeg-fortalt journalistik, idet han på den ene side siger, at "outsized and unabashed subjectivity can be a superb route to understanding", men på den anden side tilføjer:

There is a distinct possibility for abuse here: the reporter's forgetting that he is not the story, just a means to it. And where the use of "I" should offer the reporter a means to construct a multidimensional and memorable character, in magazine journalism today it has become a reflexive cliché.¹¹⁷

Den såkaldt refleksive kliché kan udfoldes således: Jeg siger åbent og ærligt 'jeg' og definerer mig dermed i modsætning til den øvrige uærlige, forstillede journaliststand. Naturligvis er dette naivt objektive flertal af kolleger i en vis forstand altid en stråmand, men det er dog et faktum, at størstedelen af den skrevne journalistik er skrevet med skjult tredjepersons fortæller. At journalisten ikke skal stille sig i forgrunden med sit 'jeg' er en gylden regel, "not only a formula but one of the guiding principles of the profession", skriver Yagoda.¹¹⁸

Det viser sig imidlertid, eller skulle jeg sige: naturligvis, at den gyldne regel ikke er ufravigelig. Overtrædelse kan anerkendes "when done intelligently", således Yagoda, eller hvis det gøres kvalificeret og med elegance,

¹¹⁷ Kerrane & Yagoda, red. (1998), side iii.

¹¹⁸ Kerrane & Yagoda, red. (1998), side iii.

som det udtrykkes i Andersson-Ek med flere.¹¹⁹ Hvornår, hvorfor og hvordan en undtagelse er tilstrækkelig elegant og intelligent, er det op til den enkelte skribent at afgøre og til fx den retoriske kritiker at undersøge.

I sin diskussion af den negative opbyggelighed påpeger Frederik Stjernfelt som nævnt en tendens hos kritikere og andre til at lade kunstnerens ”overskridende adfærd” blive vigtigere end resultatet: kunstværket og derfor kommentere udsigelsen snarere end udsagnet (”en intellektuel version af at gå efter manden i stedet for efter bolden.”¹²⁰) Kritikere og andre kommentatorer trækker gerne, skriver Stjernfelt, på såkaldte metakriterier: ’bevægelighed’, ’kraft’, ’konsekvens’ og ’følsomhed’:

Det kan fx fordres af kunstværket, at det er flosset, at det er fragmentarisk, at det er ufærdigt, ustadigt eller usammenhængende, at det er sært (og ikke alment). En særlig løsrevet dyrkelse af ironi, humor, særegenhed, fragment – alt sammen i sig selv uundværlige og centrale momenter i ånden – bliver derfor nye kriterier for negativisten. Faktisk oprettes her en hel række nye metakriterier, nu gældende for værket selv, via omvejen over personen: fragmentets, ironiens, usammenhængens, improvisationens metakriterier, der alle er støbt over kunstnerpersonens forhold til værket, men som nu løsrives fra ham og hævdes gældende for værket selv.¹²¹

At gå efter personen er inden for retorikfaget ikke til at komme udenom. Retoren har et afgørende forhold til sit retoriske udsagn, idet hans ethos altid er med til at bestemme udsagnets betydning: Retor er budskabet, lød Knapes fyndord.

¹¹⁹ Andersson-Ek m.fl., red. (2001), side 117.

¹²⁰ Stjernfelt & Thomsen (2005), side 15.

¹²¹ Stjernfelt & Thomsen (2005), side 23.

Mine nærlæsninger skal være med til at besvare spørgsmålet om, hvornår og hvor vidt den spektakulære personlige reportage udgør en oratorisk bastion eller er udtryk for en ritualiseret journalistisk negation. Den negativt opbyggelige ethos udgør et stort retorisk fællesskab, og der viser sig en tilbøjelighed til negationstænkning i teksterne selv, en negationstænkning, som genfindes i receptionen og herunder også i den journalistiske imitatio og i den retoriske kritik. En kritik behersket af negativismetænkningen kan i værste fald overflødig gøre den nærlæsende og åbne fortolkning. Stjernfelt skriver om dette træk i avantgardismen, hvor selve oplevelsen og forståelsen af værket kan springes over,

fordi man i dets sted kan sætte en ganske simpel psykologi: nemlig den om kunstnerens subjekt, der provokerer og bryder regler. Værkets rolle bliver da kun at minde betragteren om kunstnersubjektet og hans herlige vilje til provokation, som beskueren så kan identificere sig med og føle sig som en fræk dreng i skolegården. Men det er en fræk dreng med en skolelærers træk. For avantgardismens regelbrud bliver nu noget, der doceres som didaktisk pointe. [...] Værket ophører med at være en anledning til oplevelse og tanke og degenererer til at være en pegefinger, der påpeger bornerte fordomme hos betragteren. Men hvad der for alvor lider under denne forsimpning af avantgarden til pædagogiske tavler til terapi for beskueren er jo nøjagtig – værkerne, der ophører med at være udvidelser af sensibilitet og tanke for i stedet at blive pædagogiske proteser for negativ opbyggelighed.¹²²

¹²² Stjernfelt & Thomsen (2005), side 29.

Det skisma, jeg her har skitseret, mellem billig ritualiseret negativisme og refleksiv kreativitet er malet med brede penselstrøg og kan måske synes at lægge op til domfældelse over de enkelte teksteksempler, der skal studeres. Jeg vil imidlertid bestræbe mig på at undgå kategoriseringer af teksterne som *enten* negative *eller* kreative, men give dem plads på et spektrum derimellem og lade dem generere deres egen ide om retorisk handlekraft. Stjernfelt skriver forholdsvis principielt om negativismen, og Knape forholdsvis principielt om refleksiviteten, og jeg skal med mine nærlæsninger prøve disse overordnede ideer af, jævne og mætte dem med observationer og fortolkninger af konkrete retoriske greb og handlinger. Nu først skal jeg præsentere den begrebsorienterede retoriske nærlæsning som metode og herunder de begreber – imitatio, ethos, persona og retorisk *agency* – der vejleder min læsning.

*

II. I BEGREB MED RETORISK NÆRLÆSNING

Min tilgang til reportageteksterne kan uden mange forbehold placeres i den kritiske tradition, der baserer sig på nærlæsning (*close reading*), og mere specifikt kan mit arbejde beskrives som *begrebsorienteret fortolkende retorisk kritik*.¹²³

Princippet i nærlæsningen beskrives af Leah Ceccarelli således:

By examining details of the text, [rhetoricians engaging in close textual analysis] uncover subtle and otherwise unrecognized rhetorical strategies. They do this to explain how a text was constructed to invite a particular response in a particular audience. The close textual critic, in other words, scrutinizes a work in order to determine how its form was designed to achieve its function. [...] The close textual critic can [...] say how an audience was invited to respond [...] A close textual analysis [...] examines a text from the perspective of the reader who was conspicuously constructed in that text.¹²⁴

Således betoner jeg i det følgende ikke reportageteksternes faktiske reception eller effekt, selvom kendskab til reaktioner (som de kommer til udtryk fx i læserbreve, anmeldelser, faglitteratur og i anden journalistik) naturligvis tjener som baggrundsinformation, der er med til at vejlede læsningerne.¹²⁵ I stedet læser jeg mig ind på den reception, teksterne i deres retoriske tilrettelæggelse lægger op til, indbyder til. At jeg er optaget af teksternes ”subtle and otherwise unrecognized rhetorical strategies” skyldes, som allerede nævnt, at disse tekster må lægge ryg til et omdømme og en karakteristik af sig selv i reduceret form, en skæbne, som teksterne vel at mærke også selv har indbudt til og været med til at skabe. Kender man kun disse tekster af omtale, kender man dem næppe: De er værd nærlæse. Og skal formen imiteres, vil jeg gerne bidrage til kvaliteten af de fremtidige varianter ved at sætte

¹²³ Se fx Jasinski (2001) og Leff (2003).

¹²⁴ Ceccarelli (2001), side 6-7.

¹²⁵ Dette princip om at lade responderende tekster indgå som vejledning af analysen, har netop Leah Ceccarelli praktiseret systematisk under betegnelsen ”close textual-intertextual analysis” (2001). Hendes arbejde danner metodemæssigt forbillede for Isager & Just (2005).

attituderne på retorisk begreb, det vil sige, foretage en eksplicitering, der muliggør operationalisering.

Leah Ceccarellis beskrivelse af *close reading* ovenfor er egentlig skrevet som optakt til en kritik af metoden som en forholdsvis virkelighedsfjern læsestrategi. Også Michael Leff påpeger, at retorisk nærlæsning, som han selv er en af de fremmeste eksponenter for, kan beskyldes for at abonnere på "a local formalism that isolates the text from larger discursive formations and restricts interpretation within the orbit of the text's own construction".¹²⁶ Til denne indvending vil jeg i forhold til mit eget projekt anføre, at jeg anser de spektakulære personlige reportager for at have langt mere af en autonom værkstatus end journalistik i øvrigt. Teksterne kan typisk læses uafhængig af den aktuelle situation på udgivelsesdatoen, de udgives ofte i bogform eller samles senere i antologier eller får på anden måde nyt liv i andre kontekster. Dette er med til at berettige læsninger, der holder sig 'i teksternes eget kredsløb' og undersøger de værdier og den vision, de selv eksponerer.

I øvrigt arbejder jeg analogt, som også Leff anbefaler:

I den fortolkende ramme er "teori" ikke længere et selvstændigt bygningsværk, men en fortsat aktivitet, der udvikler sig i nær forbindelse med undersøgelsen af retorisk praksis, og kritiske slutninger bevæger sig ikke op og ned fra konkrete tilfælde til principper, men vandret på tværs af tilfælde via analogi og abduktion.¹²⁷

Mit kredsløb af tekster består i en (kort, men dog i en) række eksemplarer, der danner basis for at sammenligne skribenternes respektive selvfrestillinger, specielt deres realiseringer af retorisk handlekraft.¹²⁸ Wallraff og Thompsons tekster fungerer som *provesten* i et ligeledes analogt forhold til de danske reportager, i dette studium, der er

¹²⁶ Leff (1992), side 228.

¹²⁷ Leff (2003), side 8.

¹²⁸ Dermed tager jeg direkte imod et stikord fra Michael Leff, der med sin læsning af Martin Luther Kings "Letter from Birmingham Jail" anbefaler et fokus på handlekraft (*agency*) som et "lovene forbindelsespunkt mellem de instrumentelle og skabende aspekter af retoriske handlinger" (Leff (2003), side 9). Dette vender jeg tilbage til nedenfor i afsnittet "Retorisk handlekraft".

baseret på tæt beskrivelse af de enkelte tekster som retoriske handlinger: Gør de, hvad de siger, de gør?¹²⁹ Dermed vil jeg også understrege, at mit projekt ikke er journalistikhistorisk, men højst vil kunne tjene som en tematisk pejling, der går forud for en eventuel undersøgelse af de spektakulære, personlige reportagers udvikling gennem tiden. Her præsenteres i stedet et antal tekster, der kan generere indsigt i journalistisk selvfremsstilling og retorisk handlekraft i nutidig dansk praksis.

Mit sigte er desuden konstruktivt og simpelthen møntet på at forbedre offentlig retorik: Jeg sætter fokus på et uudnyttet retorisk potentiale i genren. Denne konstruktive orientering kan genkendes for det første fra Leffs arbejde, hvor den er til stede i form af et retorisk imitatio-princip: Vi kan lære at genkende og skabe god retorik ved at studere god retorik og lave kritiske læsninger af mesterværker, og for det andet, her i Norden, fra Christian Kocks retorik- og herunder også journalistikforskning.¹³⁰ I tillæg til det konstruktive kommer desuden et teoretisk bidrag, som i vid udstrækning er baseret på nærlæsningerne. Arbejdet er teoretisk i den tekstnære forstand, at jeg i mine undersøgelser af demonstrativt markeret retorisk handlekraft forsøger dels at lade teksterne udgøre den ujævne grund, de retoriske begreber får fylde og mening ved at interagere med og forme sig efter. Det er *fortolkning som skumplende teoridannelse* efter Leffs etnografisk inspirerede anvisning, hvor ”theoretical precepts attain meaning only as they are vibrated against the particular case and are instantiated in an explanation of it.”¹³¹

Dermed anskuer jeg (med Leff) teorien ikke som kritikkens forudsætning, men som del af dens udkomme. Alligevel vil jeg altså vie resten af dette kapitel til en præsentation af afhandlingens nøglebegreber, idet jeg dog vil gøre mig umage for allerede her at sætte dem i relation til analysematerialet. De fire begreber, der siden skal skumple henover de konkrete spektakulære personlige

¹²⁹ Ideen om prøvesten (*touchstones*), det vil sige: kanoniserede teksteksempler som referencepunkter i retorisk kritik, hidrører fra Black (1965), side 67-68.

¹³⁰ For en diskussion af en konstruktiv orientering i retorikforskningen, se Kock (1997) og (2004); for eksemplificering, se også Kock (2002).

¹³¹ Leff (1980), side 347.

reportager, er først *imitatio* i traditionel retorisk forstand, dernæst de begreber, der knytter sig til selvfremsættelsen: *ethos* og *persona* og endelig som kernebegreb: *den retoriske handlekraft*. Og derefter: til analyserne.

Forbilledlig forstilling – og troværdig imitatio

The word "precursor" is indispensable to the vocabulary of criticism, but one must try to purify it from any connotation of polemic or rivalry. The fact is that each writer *creates* his precursors. His work modifies our conception of the past, as it will modify the future.

Jorge Luis Borges, "Kafka and His Precursors" (1951)

Det spiller liten rolle at bare et mindretall av bidragterne i denne samlingen har tenkt på at de skrev "gonzo-journalistikk".

Kjetil Wiedswangs forord til *Angst og bæven: Gonzo på norsk*¹³²

Netop fordi Günter Wallraff og Hunter S. Thompson er så personlige og spektakulære i deres retorik, sættes deres navne ofte i forbindelse med rækker af *wannabes*. At kalde en skribent for en *wannabe* er en nedladende måde at tilskrive vedkommende ikke blot en intention, men en personlig ambition og et patetisk ønske om at være noget, som han ikke er.

wannabe *sb.* [person der ønsker at være som en anden] efteraber, [fx *She's a Madonna wannabe* hun går og leger Madonna]¹³³

¹³² Wiedswang (1998).

¹³³ Kjørulff Nielsen: *Gyldendals Store Røde Ordbøger: Engelsk-Dansk*.

Wallraff eller Thompson wannabes bliver tilskrevet pinligt tydelige og ikke mindst uoriginale retoriske strategier. Wannabes mangler selvindsigt og i det hele taget sans for realiteterne: 'de går og leger'. Det er ikke sært, at skribenter, der bliver karakteriseret på denne måde, slår sig i tøjret og svarer igen som ægte 'superfiktionsister', der blander sig i fortolkningen af egne værker og i etableringen af deres personmytologi. Her er det Claus Beck-Nielsen henholdsvis Morten Sabroe, der skælder ud på deres kritikere i to forskellige avisdebatter, og det er bemærkelsesværdigt, hvordan de som spektakulært personlige skribenter synes at have vundet sig, hvad Roderick Hart kalder et retorisk 'rolleprivilegium', i dette tilfælde: en adkomst til at tale et patroniserende frisprog til deres kritikere. Først Claus Beck-Nielsen, der svarer på en kritik fra Lars Bonnevie i *Weekendavisen*:

Da Bonnevie & co. læste [min artikelserie] »Journalnr. xx« som kritisk journalistik, gav det helt enkelt ikke mening. Deraf skuffelsen. Og vreden. Deraf dommen: kritik på et utilstrækkeligt og usagligt grundlag. Som bevis sammenlignede Bonnevie Claus Beck-Nielsen med Günter Wallraff, men så ikke fanden til forskel. Gymnasielæreren [Bonnevie], der uge efter uge i Weekendavisen foregiver at beskæftige sig med litteraturen, kunne ikke kende et simpelt litterært greb, da det dukkede op uden for bogomslaget: Som Wallraff gik Claus Beck-Nielsen på gaden under et andet (eller rettere: let beskåret) navn. Som Wallraff brugte han siden hen oplevelserne i realverdenen som udgangspunkt for skrift. Som Wallraff afslørede han sine greb, men til fandens forskel fortsatte Claus Beck-Nielsen kunst-grebene i sine artikler.¹³⁴

Og her Morten Sabroe, der svarer på kritik fra Christian Kock i *Politiken*:

For at skære det ud i pap: Ingen af de artikler, jeg har skrevet i Politiken, siden jeg vendte tilbage [i september 2003], har noget med New Journalism at gøre. De har heller ikke noget med Hunter S. Thompsons gonzo-journalistik at gøre [...] Sådan skrev jeg allerede i

¹³⁴ Claus Beck-Nielsen: "Claus Nielsen". *Weekendavisen* 6. april 2001, 1. sektion, side 11.

1969, to-tre år inden Thompson kom til Las Vegas. Og sådan har masser af journalister (især på Politiken) skrevet, længe inden både Thompson og Wolfe begyndte at skrive.¹³⁵

Ben Yagoda betegner meget typisk Hunter S. Thompson som "the innovator whose estimable contributions have proved irresistible to a legion of less talented imitators."¹³⁶ Ligesom Kjetil Wiedswang skriver, at gonzogenren og Thompsons metoder er forsøgt kopieret af diverse skribenter "med høyst varierende journalistisk og stilistisk talent."¹³⁷ Det meste "som er gitt merkelappen gonzo de siste tiårene [er] uinteressant, selvsentrert og dårlig skrevet"; "90 prosent er møkk", men heldigvis – som Wiedswang erindrer, at det er blevet sagt om science fiction – "kan den siste tidelen unnskylde alt det dårlige."¹³⁸ Således fortsætter Wiedswang i indledningskapitlet med at skrive først om "Profeten", det vil sige: Hunter S. Thompson, og så om "Disiplene", henholdsvis P. J. O'Rourke og Morten Sabroe, der dermed gives forrang i den anerkendte tiendedel af Thompsons efterfølgere.¹³⁹

Nogle imitatorer benægter slægtskabet med mønstret, imens andre bruger slægtskabet som alibi og til at autorisere deres retoriske valg. Til sidstnævnte gruppe hører Allan Nagel, hvis projekt omtales således i fagbladet *Journalisten*:

VI ER I FORÅRET 2001, da journalisten Ulla Dahlerup skrev bogen "Danmarks fremtid – dit land, dit valg."

Medierne kastede sig over Dahlerup, fordi hun under dække af arbejde for Folketinget interviewede folk til en bog bestilt af Dansk Folkeparti.

"Danmarks fremtid – dit land, dit valg" spæde blandt andet voldsomme konflikter i et fremtidigt multietnisk Danmark, og Dansk

¹³⁵ Morten Sabroe: "Debat: Hvor dum må en professor være?" *Politiken* 17. marts 2004, 2. sektion, side 7.

¹³⁶ Kerrane & Yagoda (1997), side 302.

¹³⁷ Wiedswang, red. (1998), side 6.

¹³⁸ Wiedswang, red. (1998), side 6-7.

¹³⁹ Wiedswang (1998), side 19-33.

Folkepartis pressechef Søren Espersen var hurtig med sin ”damage control”.

Ulla Dahlerup havde blot genbrugt den hæderkronede tyske journalist Günther Wallraffs metode, og det vigtigste var, at historien kom frem, mente Søren Espersen.

Allan Nagel var taknemmelig. Han havde godt nok selv fået ideen om at leve i det skjulte, men nu havde han alibiet i orden, endda med Dansk Folkepartis velsignelse, og han kunne som en legitim muldvarp søge ind i Dansk Folkeparti. Han fortryder ikke beslutningen:

”Jeg måtte vælge, om jeg ville skrive historien eller lade være. Hvis jeg ville skrive om klimaet i Dansk Folkeparti, måtte jeg camouflere min identitet. Ellers kunne projektet ikke lade sig gøre.”¹⁴⁰

Nagel henviser til ofrene for hans wallraffing, Dansk Folkeparti, som legitimerende autoritet, men altså i negativ forstand: Metoden er problematisk, men Nagel giver bare igen med samme mønt. En lignende udtalelse fra Mads Brügger i en debat om den satiriske tv-dokumentarserie *Danes for Bush* er værd at lægge mærke til:

For at skære ind til benet med det samme: Ja, det er ordentlig journalistik, vi har bedrevet.

Amerikansk politik er en fantasmagori, hvor løgn og fiktion har afløst fornuft og virkelighed. For eksempel ved George W. Bushs surrogatfar, vicepræsident Dick Cheney, udmærket godt, at det aldrig er blevet bevist, at Saddam [Hussein] og Al-Qaeda samarbejdede, men alligevel bliver han ved med at gentage denne løgn som et gyldigt argument for USAs invasion af Irak.

¹⁴⁰ Christian Larsen (2003): ”Muldvarp i hverdagen”. *Journalisten* (17).
<http://www.journalisten.dk/sw3235.asp> (2006-03-31)

Hvad der gør situationen endnu værre er, at vore dages politikere i stigende grad praktiserer en obskøn åbenhed. Når de bliver afsløret i at lyve, siger de bare »ja, jeg løj,« lægger alle kortene på bordet og trækker så på skuldrene. De fratræder ikke deres embeder, men fortsætter, som om intet var hændt. Hermed mister journalistikken sin betydning.

I dette forgiftede politiske klima er det omsonst at bruge traditionelle journalistiske værktøjer. Derfor forsøgte vi at afdække det amerikanske valg gennem rollespil.

[...]

Og nej, vi var ikke inspireret af Günther Wallraff. Seriens to hovedpersoner er nemlig ikke forklædte, men udklædte i groteske rød/hvide jakkesæt og udstyret med alskens støjende rekvisitter. Vi gjorde det faktisk meget nemt for amerikanerne at afsløre os, men der var ingen, som stillede kritiske spørgsmål overhovedet. Alene derfor har eksperimentet bevist sin berettigelse.»¹⁴¹

Her tager Mads Brügger afstand fra Wallraff og påberåber sig snarere en gonzo-ethos, dels ved at henvise til et stilistisk overdrivelsesprincip, som enhver burde have gennemskuet, dels til en personlig omskrivning af Thompsons dictum om, at sære tider kalder på de særes ekspertise, hvor Brüggers version lyder, at 'når klimaet er giftigt, må vi også være giftige', og han henviser dermed også til imitation af rollereportagens *ofre* som et legitimt journalistisk princip.¹⁴²

Hvis mit eget arbejde med disse former skal være konstruktiv, er imitatio muligvis ikke den mest hensigtsmæssige term at vælge. Skal man give genren et godt navn eller ligefrem motivere skribenter til at gøre sig umage, kunne man

¹⁴¹ Debat på www.journalisten.dk, 3. november 2004 (2006-03-16).

¹⁴² Gruppen *The Yes Men* laver kritiske happenings efter et lignende princip, som de betegner "Identity Correction: Honest people impersonate big-time criminals [hvormed menes fx World Trade Organization] in order to publicly humiliate them", se <http://www.theyesmen.org/> (2006-03-30).

mene, at jeg havde nok at gøre med at rehabilitere eller revurdere termer som, ja, 'retorik' eller 'at skabe sig'. Hvorfor nu også sige *imitatio*?

For det første klæber wannabe-etiketten allerede på skribenterne, og da vil jeg foretrække at tage imitationsbegrebet alvorligt som begrænsende omstændighed i min retoriske situation. For det andet implicerer *imitatio* i retorisk tradition ikke noget odiøst i sin oprindelse, men er et uddannelsesprincip og udtryk for det forhold, at den enkelte taler ikke bare konstituerer sig selv som taler i en retorisk situation, men at taleren i høj grad konstitueres af en retorisk tradition.¹⁴³ Også originalerne i denne genre, Wallraff og Thompson, befatter sig således med *imitatio*, idet de (selvbevidst) tager form og farve af deres kontekster, ikke bare kulturelt, men også af de miljøer, de skildrer, og af den retoriske situation, de skriver sig ind i. Det sidste gælder enhver retor, hvilket fx Kenneth Burke har formuleret i den ofte citerede linje, der lyder: "You persuade a man only insofar as you can talk his language by speech, gesture, tonality, order, image, attitude, idea, identifying your ways with his."¹⁴⁴ Der er ingen vellykket kommunikation uden situationsfornemmelse, og ingen skribent er en ø, selvom nogle naturligvis er mere enestående end de andre. Og det skulle være blevet tydeligt på nuværende tidspunkt, at de spektakulære personlige reportager giver anledning til form- og genrediskussioner, som for de danske skribenters vedkommende refererer tilbage til de to paradigmer gonzo og wallraffing. Og desværre foregår det ofte på meget firkantet facon (hvilket også Wiedswang signalerer med sit ordvalg i det følgende), når det diskuteres, hvor vidt den norske lyriker og forfatter Frode Gryttens journalistiske formeksperimenter "godt kunne puttes i gonzo-sekken", og om det er rimeligt, at litteraturkritikere har læst Morten Sabroe og "puttet ham i gonzobåsen."¹⁴⁵ Og om Claus Beck-Nielsen eller Mads Brügger wallraffer eller ikke, og om wallraffing henholdsvis gonzojournalistik i det hele taget er legitime

¹⁴³ Se Leff (2003a).

¹⁴⁴ Burke (1969), side 55.

¹⁴⁵ Wiedswang, red. (1998), side 17 og 30.

journalistiske arbejdsmetoder. Min undersøgelse skal ikke give et samlet svar eller afgøre et finit antal faglige disputer. Læsningerne af de konkrete tekster skal gerne lære os noget om journalistisk selvfremstilling som en forvaltning af en tradition og en kollektiv ethos. Ethosappellen, skribentens evne til at fremstå troværdig, er ofte fremhævet som den vigtigste forudsætning for overbevisning. Men hvordan bliver eksplicit forstillelse forbilledlig – og hvordan bliver imitation af forstillelse troværdig?

Ethos og persona: Troværdighed og skabagtighed?

A critic should look with special care at I-statements since they make special claims on listeners' attention.

Roderick Hart, "Role Criticism"¹⁴⁶

First-person narration in particular foregrounds the negotiations that take place between writer and writing.

Jonathan Auerbach, *The Romance of Failure*¹⁴⁷

Skribentens rolle i sin egen retorik er en aktiv topos, der løbende skal evalueres under læsningen af de spektakulære, personlige reportager. Teksterne er karakteriseret ved at have enten en decideret forklædning (wallrafferne) eller en markant semi-virkelig/tekstlig persona (gonzojournalisterne), som også den implicitte retor/skribenten selv skal forholde sig til i sin tekst i en forhandling med læseren.¹⁴⁸ I

¹⁴⁶ Hart (1997), side 225

¹⁴⁷ Auerbach (1989), side 8.

¹⁴⁸ Grundlæggende skriver jeg under på Wayne Booths princip om, at enhver tekst har en implicit forfatter, der eksisterer i læserens sind som et samlet indtryk af tekstens ansvarlige ophav. Den

gonzojournalisternes tilfælde beror skribentens ethos eller troværdighed i høj grad på hans evne til at skabe en interessant *persona*, hvorimod en wallraffer snarere vil søge at fremstå uforstilt og bevare en *ethos* som nogen dokumentarist. I begge tilfælde må karakteren formes i samspil dels med det konkrete sted, skribenten rapporterer fra, dels i samspil med det sted og det fællesskab, han skriver til.

Som analysebegreber hidrører ethos og persona fra hver deres tradition: den retoriske og den litterære.¹⁴⁹ I reglen betegner *persona* simpelthen det eksplicite jeg, der optræder i en given tekst.¹⁵⁰ Persona stammer fra det latinske ord for teatermaske, hvilket muligvis forklarer, hvorfor retorikforskningen, der gerne skelner skarpt mellem skuespil og retorisk fremførelse, har holdt sig på afstand af begrebet. En anden forklaring kan være, at personabegrebet trods alt ligger tæt op ad det aristoteliske ethosbegreb, der betegner talerens karakter, som den præsenteres i forhold til en given sag som bevismiddel i en tale (uden skelen til om taleren bruger en eksplicit jeg-form eller ej). Ethosbegrebet er således ofte fuldt tilstrækkeligt som analytisk kategori til retorisk kritik af skribenter eller taleres troværdighed.

I analysen af ironiske eller på anden måde reflektive, performative og semi-litterære tekster kan det imidlertid være frugtbart at operere med både ethos og persona. Sondringen er relevant, når skribenten håndterer sin persona med distance. Når vi fx møder en ironisk tekst, aner vi spontant en grad af forstilling, som ligger i sagens, det vil sige ironiens, natur, jævnfør oprindelsen af ironi i det græske *eíron*, 'den, som forstiller sig i sin tale'. Ironikeren siger ét, men siger egentlig noget andet: ordlyden og det, der skal opfattes som intentionen, vil typisk være i uoverensstemmelse, markeret ved underdrivelse eller overdrivelse. Som modtagere slutter vi da fra retorens ord og optræden i forgrunden til den strategiske retorikers intention i baggrunden. Vi slutter med andre ord fra persona- til ethosniveau.

implicitte forfatter eksisterer som "the sum of his own choices", "we infer him as [...] a created version of the real man"(Booth (1961), side 74-75).

¹⁴⁹ Se redegørelsen hos Cherry (1988).

¹⁵⁰ Den følgende redegørelse er en bearbejdelse af afsnittet "Ethos og persona i litterær journalistik" i Isager (2003): side 21-22.

Ethos gælder retorisk troværdighed og bestemmes af publikums tillid til den retor, der fungerer som talens eller tekstens afsender. Da jeg med dette projekt skal gribe om så forskellige karaktertyper som Günter Wallraff og Hunter S. Thompson, vil jeg operere med et relativt åbent ethosbegreb, hvor forskellige karakterdyder kan betones forskelligt og være mere eller mindre attråværdige i de enkelte skribenters situation, men det grundlæggende mønster af dyder i denne genre (som nævnt indledningsvis) består i skribentens markering af sig selv som alternativ og mere eller mindre frivilligt marginaliseret, fræk og uimponeret, fintmærkende og ublufærdig, korporligt kritisk og endelig, retorisk set, ekstraordinært kreativ og kompetent.¹⁵¹

Ethos etableres, når læseren tager stilling til den skribent, der signerer en given tekst, og vurderer dennes evne til at kommunikere og realisere disse dyder, hvorimod personaen opfattes som del af teksten, en del af skribentens retorik. Læserne kan sammen med skribenten grine ad skribentens persona, der fx optræder som ignorant inden for rammerne af teksten. Hvis vi anerkender skribentens poseren som underholdende, oplysende eller på anden måde retorisk velfungerende, tilskriver vi skribenten – qua ansvarlig retor og selvscenesætter – høj ethos. Det modsatte kan også være tilfældet: Vi finder posituren, den konstruerede persona, fjollet eller krukke, vi tilskriver derfor journalisten lav ethos og læser artiklen med skepsis, hvis vi læser den overhovedet. I begge tilfælde bærer designet af tekstens persona vidnesbyrd om journalistens retoriske evner, hans situationsfornemmelse og sans for decorum, og spiller en afgørende rolle for artiklens overbevisende kraft som helhed.

Den journalistiske persona kan ligne den faktiske, ansvarlige journalist meget, og den kan adskille sig ved små forvrængninger af karaktertræk eller ved stor ironisk distance. De sidstnævnte typer falder sammen med det, Robert E. Brooke omtaler som "the explicit creation of a speaking voice distinct from the author's self, for an aesthetic or persuasive purpose", og som han betegner "a literary device".¹⁵²

¹⁵¹ Jævnfør indledningen ovenfor side 17.

¹⁵² Brooke (2000), side 570.

Sidstnævnte må forstås som slet og ret et retorisk virkemiddel,¹⁵³ men formuleringen er ikke desto mindre central for de tekster, jeg skal undersøge her, idet en stor del af reportagerne – med undtagelse måske, som vi skal se, af et par af wallrafferne – hører til det, der går under betegnelsen litterær journalistik:

Dels har teksterne karakter af *kunstprosa*. Introduktionen af en persona rejser forventninger hos læseren om en velforarbejdet, om ikke decideret litterær form, i stil med det personlige essay. (”New journalism trend’en har ført journalister [som for eksempel Morten Sabroe i Danmark] over i retning af essayformen,” skriver John Chr. Jørgensen og bemærker endvidere, at essayformen generelt har fået et opsving i dansk dagspresse.¹⁵⁴)

Dels er et element af *fiktion* til stede i kraft af det distancerende rollespil, brugen af første persons-formen lægger op til, men som vel at mærke ikke gør teksterne eller genren som sådan til fiktion. Det vil sige, at artiklerne er journalistiske og antages at skildre virkelige forhold, men skildringen laves ved hjælp af fiktive elementer så som en karikeret persona eller andre former for fortegning.

Det personabegreb, jeg opererer med, er altså ikke blot en første person, men en *stiliseret, eksplicit konstrueret første person*, et jeg, der er markeret som afvigende fra skribentens virkelige jeg, og som poserer æstetisk med persuasive formål. Hvor stor en afvigelse, og hvor stærk en markering af afvigelsen, der skal til, før det er relevant at operere med personabegrebet i en retorisk kritik og skelne det fra ethos, må altid blive et skønsspørgsmål i mødet med den enkelte tekst.

En rolle- eller dækidetitet af den type, Günter Wallraff konstruerer, er ikke primært en tekstlig konstruktion. Hans masker hører til i virkeligheden, i felten som socialt rum og på tekstens indholdsplan, og maskerne hos Wallraff kontrasteres med en ren og uforfalsket tilstand og levevis. Konkret formulerer Wallraff sin længsel efter at træde ud af rollen som *Bild*-medarbejder:

¹⁵³ “Obviously, persona as a literary device is used very frequently in rhetorical practice”, skriver Brooke senere (2000, side 570).

¹⁵⁴ Jørgensen (1999), side 50-51.

Weit weg fahren, nach Portugal, auf die Kooperative, wo du dich nicht zu verstellen brauchst, von den Landarbeitern aufgenommen wirst, dazugehörst und dich nützlich machen kannst.¹⁵⁵

Ideen om det sociale menneske som rollespiller eller som bærer af en maske er blevet noget problematiseret i humanistisk forskning i de senere år. Dramaets metaforik synes at være for unuanceret og for statisk: fordi en rolle formodes at være konsistent og i øvrigt spilles efter en drejebog, bliver billedet begrænsende i beskrivelser af menneskelige relationer. Metaforikken er desuden essentialistisk betonet, idet den implicerer, at mennesker har hver deres kernepersonlighed, som kommer til syne, når vi falder ud af vores roller eller vælger at lægge masken og blotte vores sande ansigter – et punkt eller en tilstand, som det imidlertid er vanskelig at udpege i praksis: Er man falsk eller forstilt på arbejdet, i bussen, i Brugsen, ved bordet og i telefonen, og først sand eller naturlig, når man bekender sin usikkerhed til sin dagbog eller på sin weblog, når man pludselig brister i gråd, eller når man endelig ligger i sin seng om aftenen?

Som en kategori til tekstanalyse er det – så at sige: teatraliske – begreb *persona* muligvis også på retur: Skribenten eller fortælleren spiller ikke en veldefineret og sammenhængende rolle i sin tekst, men indtager en række positioner – subjektpositioner – som er til forhandling mellem skribenten og læserne,¹⁵⁶ og som løbende skaber, former, åbner eller lukker for retoriske handlemuligheder, både for skribenten selv og for læserne. Med min definition af persona som en eksplicit konstrueret første person, et decideret stykke retorik, ser jeg imidlertid ikke nogen begrænsning i form af et iboende krav om konsistens: Retoriske konstruktioner er netop formbare og dynamiske, ikke hverken naturgivne, evige eller statiske. Desuden inviterer teksterne i netop denne genre selv til, at vi tager maskespillet forholdsvis bogstaveligt, og at vi tager stilling til det.

¹⁵⁵ Wallraff (1977), side 13.

¹⁵⁶ Davies & Harre (1990).

Hvad enten selvfremstillingen er fleksibel, dynamisk positionerende eller den er forholdsvis dramatisk konsistent og statisk i det tekstlige forløb, så åbner jeg-formen både for læsere og for skribenter for en rollebevidsthed, der kan begrænse snarere end åbne for retoriske handlemuligheder. Som Roderick Hart siger: Vi bliver med rollebevidsthed opmærksomme på omstændighederne, blandt andet på den ideologiske indflydelse og institutionelle tilknytning, der konstituerer retoren, og på intentionerne: Hvilken person er vi indbudt til at se?¹⁵⁷ Hvad er skribenten ude på? Indledningen til en jeg-formet tekst røber ofte forholdsvis klart, hvad retor tror, der skal til, skriver Hart, ”to do business with this sort of audience in this sort of culture”.¹⁵⁸ Eller med andre ord: Skribenten eksponerer sin teori om sin egen retoriske handlekraft, og det afgrænser naturligvis et spillerum.

Man kommer således langt, mener jeg, ved at studere strategisk selvfremstilling med kernebegreber som ethos og persona ved hånden. Når vægten lægges på etableringen af retorisk handlekraft gennem selvfremstillingen, kan analysen beriges med begreber som i nyere specielt feministisk forskning er dukket op og hedder fx strategisk essentialisme og situeret ethos eller ethos som lokalitet.¹⁵⁹ Ifølge Demosthenes, hedder det legendarisk, er de tre vigtigste elementer i retorisk persuasio fremførelsen, fremførelsen og endelig: fremførelsen.¹⁶⁰ De situerede og specielt de performative og handlingsorienterede dimensioner er tydelige i mundtlige talesituationer, men ikke helt så enkle at udpege i skriftlig retorik. Med begrebet om retorisk agency åbner der sig imidlertid en vej til at tale også om den skrivende retors fremførelse. I afhandlingen her sætter jeg med agency fokus ikke så meget på en harmoni mellem indhold og form (og dermed på reportagerne som en form for formidling og brobygning mellem virkeligheden og retorikken), men snarere på forholdet mellem *prætentioner og handlinger* inden for rammerne af teksten. Hvilket begreb om retorisk handlekraft konstrueres og realiseres i de enkelte reportager?

¹⁵⁷ Hart (1997), side 212.

¹⁵⁸ Hart (1997), side 213.

¹⁵⁹ Schmertz (1999) (med reference især til Gayatri Chakravorty Spivaks arbejde.) og Reynolds (1993).

¹⁶⁰ Se fx Plutarch: *Vitae decem oratorum* 845B, og Cicero: *De oratore* 3, 213.

Retorisk handlekraft

Den faglige diskussion af *rhetorical agency* har mange lag. Begrebet er importeret fra den amerikanske fagtradition og på engelsk er termen *agency* rig på betydningsnuancer:

agency [ˈeidzhənsi] *sb.* / **1. a** handlen; virken / **b** magt; kraft / **c**
through the agency of X ved X's formidling (el. mellemkomst); gennem X
 (fx *it was arranged through the agency of the British Council*) [...] **2.** (merc.)
 agentur; repræsentation (fx *sole [ene-] agency*) / **4. a** (*of government* etc.)
 organ (fx *one of the numerous U. N. agencies*) / **b** institution / **c** instans ¹⁶¹

Ordet *agency* kan således i retorikfaglig sammenhæng henvise både til handlingen, aktiviteten, muligheden for, kompetencen og den officielle position eller adkomst til at ytre sig eller udøve retorik. Det er konteksten og det forskningsmæssige fokus, der må afgøre, hvilken oversættelse af termen, man vælger, når man skriver på de skandinaviske sprog.¹⁶² I denne afhandling bruger jeg hovedsagligt betegnelsen 'retorisk handlekraft' og ikke fx handleposition eller handlemulighed, fordi jeg vier min opmærksomhed til teksterne snarere end til de situationer og strukturer, der har betinget deres tilblivelse.¹⁶³ Sidstnævnte omstændigheder spiller ikke desto mindre en central rolle i undersøgelsen, men kun i den forstand og i den udstrækning at omstændighederne er italesat, problematiseret og tacklet i teksterne selv. Dermed sætter jeg fokus på det, Cheryl Geisler betegner *interne spørgsmål*, der har at gøre med retor selv:

¹⁶¹ Kjørulff Nielsen *Gyldendals Store Røde Ordbøger: Engelsk-Dansk*.

¹⁶² Som også påpeget i Hoff-Clausen, Isager & Villadsen (2005), side 57.

¹⁶³ Som eksempel på en undersøgelse af retorisk *agency* med fokus på talerens handlemulighed, se Villadsen (2005) om den såkaldte undskyldningsretorik og muligheden for at give officielle undskyldninger på andre parter vegne.

– to what extent does her skill matter? Here we begin an inquiry into the role of the rhetor’s conscious assessment of situations and the choices made in response to those assessments.¹⁶⁴

Retors vurdering af situationen er altid samtidig en vurdering af retors egen rolle og betydning i situationen, og disse vurderinger har i vid udstrækning sat deres aftryk på den tekst, der er blevet skabt. Som John Lucaites udtrykker det (idet han samtidig erstatter begrebet tekst med ’performance’) i det *position paper*, der udgjorde hans bidrag til agency-debatten i regi af *Rhetoric Society of America* i 2004:

Every rhetorical performance enacts and contains a theory of its own agency—of its own possibilities—as it structures and enacts the relationship between speaker and audience, self and other, action and structure.¹⁶⁵

De spektakulære, personlige reportager har en dristig teori om deres egen retoriske handlekraft at gennemspille (*enact*). At teksterne er *spektakulære* vil sige, at de er bærere af en ideologi om at skille sig ud og opnå retorisk og æstetisk gennemslagskraft, og de er *personlige*, det vil sige, at de profilerer den handlekraftige retor, der på trods af de anskueliggjorte hårde odds, bestræber sig på sætte en dagsorden.

En retorisk analyse, der sætter fokus på handlemuligheder og handlekraft (*agency*), kan også – eller vil som et minimum, skriver Leff – sætte fokus på skribentens positionering af sig selv og af læseren for dernæst studere det samspil, der etableres og gennemspilles retorisk de to positioner imellem.¹⁶⁶ Retorisk handlekraft og retoriske handlemuligheder er noget, der forhandles med læseren, og som også deles med læseren i og med den konkrete tekst eller tale. Retoren kan give handlekraft og -muligheder videre og bemyndige sin læser på forskellig vis, en tankegang, der fx findes afspejlet i Bitzers kanoniserede definition af det retoriske

¹⁶⁴ Geisler (2004), side 13.

¹⁶⁵ Lucaites (2004).

¹⁶⁶ Leff (2003), side 11.

publikum som en gruppe, der skal kunne fungere som *mediator of change*.¹⁶⁷ Et retorisk publikum skal ifølge denne tankegang enten have magt eller tildeles magt til at formidle den forandring, retoren lægger op til.

Jeg vil eksemplificere disse principper ved to stykker retorisk kritik, der har inspireret mine egne læsninger. Begge er studier af retorisk handlekraft i skriftlige, personlige genrer, henholdsvis selvbiografien og brevet (eller rettere: det åbne brev). Det drejer sig om Thomas W. Bensons retoriske kritik af Malcolm X's selvbiografi og Michael Leff's læsning af Martin Luther Kings "Letter from Birmingham Jail".¹⁶⁸ Benson og Leff sætter analytisk fokus på, hvordan to retorer sætter et eksempel til efterfølgelse – og hermed menes decideret et retorisk eksempel. De to retorer, Martin Luther King og Malcolm X, både anbefaler og formår at inkarnere og gennemspille et retorisk handlingsprincip, læserne kan overtage som deres eget. I Malcolm X's tilfælde fremdrager Benson to nøgleprincipper: *confinement* og *enlargement* til at beskrive og forklare, hvordan fortællingen af den komplekse og mangetydige livshistorie bliver både konsistent i sin form, autentisk selvbiografisk "and yet rhetorically effective."¹⁶⁹ Og Benson formulerer den retoriske relation til læserne således:

Rhetorically, Malcolm seizes motive from the scene and makes it available to his readers who are invited to assume their roles as actors in the drama of enlargement and reconciliation.¹⁷⁰

I denne passage beskriver Benson så at sige princippet i at distribuere retorisk agency: Publikum bliver gennem teksten indbudt til at indtage en handlende rolle, og selvom Benson selv i en nøglesætning beskriver Malcolm Xs tekst som en "unique synthesis of selfhood and rhetorical instrumentality,"¹⁷¹ er det ikke bare retorikkens instrumentelle, men i høj grad også dens konstitutive karakter, der er i fokus her.

¹⁶⁷ Bitzer (1968), side 4.

¹⁶⁸ Benson (1974) og Leff (2003).

¹⁶⁹ Benson (1957), side 13.

¹⁷⁰ Benson (1974), side 13.

¹⁷¹ Benson (1974), side 2.

Malcolm X skaber med sin selvbiografi både sig selv og sit publikum som myndige aktører.

Leffs læsning af Kings åbne brev minder i mange henseender om Thomas W. Bensons.¹⁷² I sin kritik skelner Leff mellem den relation, teksten skaber mellem King og hans hvide henholdsvis sorte publikum, og der er netop tale om, at en instrumentel og en generativ eller skabende retorisk strategi er i spil på en og samme gang:

Read from one angle, the text constructs and uses the ethos of the writer as a means to appeal to a white audience—to allay its fears about radical outsiders by insinuating his persona into the texture of the audience's own Christian and democratic values. Read from another angle, the text constructs an image that black readers can use to view themselves as citizens capable of effective action—as agents who need not and will not suffer the indifference of white moderates, who can break down external restraints without losing self-restraint, and who can work peacefully from within American society to effect a radical change in the way they conceive themselves and are conceived by others. When read from both angles, the text becomes productively ambiguous, since it functions simultaneously as a carefully restrained instrument calling on the white audience to act on its own principles and as a bold, generative invitation for its black audience to assume a radically new and more powerful persona.¹⁷³

Den instrumentelle strategi består ikke blot i at møve nogle normer, men møve nogle fælles normer, møve nogle fælles værdier ("insinuating his persona into the texture of

¹⁷² Michael Leff refererer ikke til Benson i Leff (2003), men gjorde det til gengæld i sin gæsteforelæsning på Københavns Universitet i januar 2005 "Oratorical Performance and Rhetorical Agency". Sidstnævnte forelæsning er ikke publiceret, men indholdet er gengivet i hovedtræk i Hoff-Clausen, Isager & Villadsen (2005), side 57-60.

¹⁷³ Se Leff (2003), side 18. Her citeret fra originalmanus, venligst stillet til rådighed af forfatteren.

the audience's own [...] values”) og forpligte publikum på dette fælles ståsted. Den skabende strategi derimod er så at sige nyskabende, idet retor opfinder en rolle på stedet ved at sætte et retorisk eksempel, skabe en handlekraftig persona til sig selv, som også kan rumme publikum, og som publikum kan vælge at træde ind i. Retor er deres repræsentant, og retors ord og handlekraft er skabt både af dem (som *constituency*),¹⁷⁴ for dem (idet de overværer processen) og til dem (som en retorisk bemyndigelse).

Selvfremsstillingen har mange lag hos selvbevidste reportere, og forhåbentlig vil det lykkes at holde rede på skribenterne og deres specifikke spektakler, imitationer, forstillinger, forklædninger, ethos, personae og handlekraft i de tre analysekapitler, der følger nu, og som har form efter tre temaer: *Våben* som urovækkere, *sandheden* som søgemulighed og *andre mennesker* – interesserede og interessante – som mål for alle midler.

*

¹⁷⁴ Se også Leff (2003a).

III. SKRIFTLIG HÅNDTERING AF VÅBEN: Effekthjægere i affekt

Dette første analysekapitel skal handle om skriftlige selvportrætter med våben. Våben er et af de genkommende temaer i de spektakulære personlige reportager, også de danske, og jeg vil forsøge at demonstrere, hvordan netop den personlige, spektakulære omgang med våben er egnet til at anskueliggøre helte- og antihelteroller og sætte magtforhold og andre sociale mønstre i spil. Når våben bringes på banen, rejses der nogle håndfaste samvittighedsspørgsmål, althens det skaber elementær spænding og dramatik i teksten. De deltagende skribenter udfordrer sig selv med stor effekt, fordi deres dømmekraft og sans for decorum sættes på prøve og udstilles, når de skal håndtere våben i den fortalte situation og i fortælsituationen på én gang. De to kontekster stiller hver deres sociale krav, og der sker et sammenstød af hensyn, der har tendens til at bringe effekthjægerne selv i affekt.

For wallraffernes vedkommende bliver skuespilkunsten udfordret, når dækhistorien bliver troet og den forklædte journalist pludselig får overrakt et skydevåben med ordene: ”Vis mig nu, hvad De har lært i hæren”, som det sker for Günter Wallraff selv, der har løjet sig til en forhistorie om en karriere i ”den psykologiske krigsførelse”, men i virkeligheden er militærnægter og en komplet uerfaren skytte.¹⁷⁵ Den personlige konfrontation med våben og med ’våbenbrødre’ fremkalder typisk en frygt og lede, som det kan virke oplagt at tackle på gonzomanér, det vil sige: opgive at søge efter en logik og en normaltilstand og i stedet hengive sig til den besynderlige aktuelle virkelighed ved hjælp af stoffer. Sådan forsøger Jakob Boeskov at gøre det som deltager i den internationale våbenmesse i Kina for *Black Box Magazine*.

¹⁷⁵ Wallraff (1977a), side 25.

I take a Valium from my wallet and gulp it down with beer. I smoke a cigarette; take some notes, already calmer. You'd have to be crazy to feel normal here, but I already feel better.¹⁷⁶

Dr. Gonzo selv, Hunter S. Thompson, er imidlertid alt andet end led ved lige netop våben. Hos ham har de status af faste personlige attributter, der ofte spiller en vigtig rolle i opbygningen af hans fortællinger, hvad enten der er tale om en spraydåse med tåregas ("The Kentucky Derby is Decadent and Depraved")¹⁷⁷, et merlespiger (*Fear and Loathing in Las Vegas*), en samoansk krigsskølle (*The Curse of Lono*, 1983) eller allehånde skydevåben. Thompsons erklærede våbenfetichisme præger gennemgående hans liv og tekster og fik en særlig status og realitet med hans selvmord i februar 2005. Han skød sig en kugle for panden, og som det fremgår af nekrologer og mindeord, synes det ikke for alvor at være kommet bag på nogen. Han havde bogstaveligt talt leget med ilden og gjort det gennem (overraskende) mange år. Som vi skal se, har Thompson dog også sans for eller strategier til at se på amerikansk våbenkultur med kritiske øjne.

De teksteksempler, jeg her vil nærlæse, er første kapitel af Günter Wallraffs *Der Aufmacher* (1977), hvor Wallraff forklædt som Hans Esser efter en lang første arbejdsdag på *Bild*, hvor enøjet våbenbegejstring hos en af journalisterne har fået lov at præge avisens indhold, er blevet inviteret hjem til redaktionschefen til uformelt socialt samvær, hvor der drikkes, spilles lynskak og skydes til måls med gevær gennem lejligheden. Wallraffs skildring af denne ubehagelige dag vil jeg sammenligne med et uddrag af Hunter S. Thompsons *Fear and Loathing in Las Vegas* (1972), nemlig kapitel 4: "Hideous Music and the Sound of Many Shotguns... Rude Vibes on A Saturday Evening in Vegas", der eksemplificerer Thompsons skriftlige forhold til våben: dels som faretruende lemfældigt håndteret rekvisit i hans egen færden, dels

¹⁷⁶ Boeskov (2003), side 26.

¹⁷⁷ Se Isager (2003), om spraydåsen med *Mace* som ledemotiv, specielt side 30. Se også nedenfor Kapitel V.

som adspredelse for en gruppe lokale i en skydeklub, det vil sige som del af den historie, Thompson skal dække.

Som repræsentant for en standardmodel af dansk wallraffing – den afslørende, minimalt refleksive undercoverreportage – præsenterer jeg derefter Michael Elsborg, der som journalistpraktikant på *Ekstra Bladet* i 1995 tog på kursus med en gruppe militante racister i Den Danske Forening og beskrev sine oplevelser i reportageartiklen ”Vi skal forfølge jøderne”. Stilistisk på linje med Elsborg er Allan Nagel, der også har haft våben i hænderne under sit meget længerevarende arbejde med bogprojektet *Forklædt som dansker* (2003). Herfra inddrager jeg et centralt kapitel, hvor Nagel beskriver sin oplevelse af, hvordan ”En hjemmeværnsmand bliver til”.

Fra magasinjournalistikken og som mere retorisk eksperimenterende grænsetilfælde mellem wallraff- og gonzotraditionen vil jeg dernæst præsentere to unge skribenter, der er taget ud for at dække hver deres våbenmesse, nemlig Mads Brügger og Jakob Boeskov, der i den allerede nævnte satiriske tv-serie *Danes for Bush* lod deres kritik af den siddende republikanske præsident George W. Bush udmønte sig på ironisk facon, idet de optrådte som lidenskabelige Bush-tilhængere i rød-hvide habitter på en rejse i autocamper fra Los Angeles til New York. Undervejs konverserede de ivrigt og for rullende kamera både Bush-modstandere og -tilhængere og besøgte først og fremmest en række republikanske partikontorer. De blev hilst velkomne og fik lejlighed til at skildre det højreorienterede miljø i USA indefra eller i hvert fald fra repræsentationslokalerne. Det er imidlertid skriftlige reportager, jeg undersøger her, og de to eksempler jeg vil trække frem, er dels Mads Brüggers dækning af våbenmessen Milipol 2001 i Paris for mandemagasinet *Euroman*, dels det, der blev slagnummeret for første og foreløbigt eneste udgave af *Black Box Magazine*, nemlig Jakob Boeskovs reportage fra China Police 2002, hvor Boeskov wallraffer som våbenproducent med egen messestand og illustrative placher for det fiktive våben *The ID Sniper*.

Endelig vil jeg se på to tekster af Morten Sabroe. Han er den journalist herhjemme, der har eksperimenteret mest vedholdende og markant med jeg-fortalt, litterær journalistik, og Sabroe har fået etableret en karikeret tekstlig version af sig

selv, en velkendt persona, der optræder i hans dækning af dansk og amerikansk politik og kulturstof for skiftende blade og aviser. Mange artikler er endvidere samlet og udgivet i bogform. Som vi skal se, har han og hans persona topik til fælles med Hunter S. Thompson/s persona, men den konstante omplantning af topoi – både tekststrukturelle og tematiske – til danske forhold udgør en dynamisk grundfigur i Sabroes journalistik. Våbentemaet er velegnet til at illustrere det, og som eksempeltekst har jeg først valgt en artikel fra 1997, hvor Sabroe under en reportagetur i Memphis, USA, optræder bevæbnet:

Jeg sad dér i en truck med en revolver i hånden med en mand jeg ikke kendte foran den smukkeste solnedgang, og [Mississippi]floden flød gylden afsted og jeg tænkte, at det var en mærkelig verden.¹⁷⁸

Den pågældende artikels skildring af et hjørne af det amerikanske samfund vil jeg sammenholde med en af Sabroes historier fra Danmark ”Sket i ugen: I skraldespandens dyb” fra *Politiken* 1. august 1999, hvor det er danske forhold, der får skribentens tanker til at kredse om våben og våbenbrug.

Disse læsninger – af Thompson/Wallraff, Elsborg/Nagel, Brügger/Boeskov og Sabroe ude/Sabroe hjemme – skal munde ud i en beskrivelse af de handlingsprincipper, som de forskellige skribenter sætter ord på, og frem for alt af de *retoriske* handlingsprincipper, der realiseres i og med deres tekster. Med våben som tematisk omdrejningspunkt og destabiliserende faktor i fortællingen, hvordan stemmer da skribenternes hensigtserklæringer og handlinger – sproghandlinger i særdeleshed – overens? Hvordan etableres skribentens ethosappel i skildringen af disse prekære situationer? Jeg vil vove den overordnede påstand, at selvom skribenterne i vid udstrækning poserer som ikonoklaster, så er teksternes retoriske grundfunktion epideiktisk: bekræftende og fejrende. Hvilke værdier og visioner, der markeres og bearbejdes, og hvornår der overhovedet er noget at fejre, er gode spørgsmål, som vi her skal søge svar på.

¹⁷⁸ ”I hælene på Huck Finn”, *Politiken* 25. oktober 1997, Kultur og debat, side 2.

*Hunter S. Thompson & Günter Wallraff: Smag og afsmag for
skydevåben*

Første skildring gælder en dag i Günter Wallraffs liv, et kapitel fra *Der Aufmacher*, hvor Wallraff beskriver sin første arbejdsdag på *Bild*-redaktionen forklædt som Hans Esser. Denne (selv)fremstilling vil jeg sammenholde med Hunter S. Thompsons skildring af en dag i sit tekstlige alter ego Raoul Dukes liv, da han er på vej til Las Vegas for at dække motorcykelløbet Mint 400 for *Sports Illustrated Magazine* i 1971. Thompsons historie udviklede sig til to lange artikler, der blev afvist af sportsmagasinet og i stedet trykt i *Rolling Stone* – under pseudonymet Raoul Duke – og i 1972 udgivet i bogform i Thompsons eget navn under titlen *Fear and Loathing in Las Vegas*.¹⁷⁹

Analysen her gælder altså uddrag af det, der må betegnes som gennembrudsværkerne for henholdsvis wallraffing og gonzojournalistik.¹⁸⁰ Både *Der Aufmacher* og *Fear and Loathing in Las Vegas* fik status af bestsellere og repræsenterer indbegrebet – og den brede lancering – af de to unikke retoriske og journalistiske strategier, der som vi skal se, har flere træk til fælles end ophavsmændenes omdømme som henholdsvis indigneret politisk aktivist og fandenivoldsk syrehoved umiddelbart lader ane. Begge bøger var mønsterdannende, og formålet med denne første analyse er frem for alt at ridse de respektive retoriske mønstre eller grundparadigmer op. De skal tjene som reference, når vi skrider til analyserne af de danske arvtageres retoriske strategier.

¹⁷⁹ *Rolling Stone Magazine* (95) 11. november 1971 og (96) 25. november 1971.

¹⁸⁰ Hunter S. Thompson selv slog allerede igennem som skribent i 1966 med *Hell's Angels*, der imidlertid ikke repræsenterer den fuldt udfoldede gonzostil.

Teksternes værtspar og deres rollefordeling

I de to tekster optræder både Wallraff/Esser og Thompson/Duke i selskab med en følgesvend. Wallraff ledsages af Alf Breull, der angiveligt er en autentisk figur, men som optræder med et opdigtet navn. Breull er ven af Wallraff og forhenværende reporter på *Bild*, og det er ham, der har præsenteret Wallraff/Esser for redaktionschefen med en personlig anbefaling, der skaffer Wallraff stillingen og gør hele projektet muligt. Breull er altså medsammensvoren. Selvom han har opsagt sit job på bladet, føler han sig så præget af sine to år som redaktionsmedlem, at han personligt er ude af stand til at øve den fornødne modstand. Wallraff gengiver hans bevæggrunde på følgende vis:

Alf verschafft mir den Einstieg. "Damit möglichst viele BILD-Leser erfahren, wie ihre Zeitung eigentlich entsteht. Denn auch ich habe Nachrichten verfälscht, Berichte frei erfunden oder wichtige Informationen unterdrückt. Es kann nur jemand darüber berichten, der dieser Abhängigkeit nicht unterliegt", sagt Alf.¹⁸¹

Forskellen på Günter Wallraff og Alf Breull er altså den personlige frihed og retoriske handlekraft, som Breull har mistet, men som Wallraff endnu har i behold. Ved at italesætte dette, pålægger Wallraff sig selv et stort ansvar for at gennemføre opgaven og således etablerer han en *forpligtende ethos*. Han er den, der kan gøre en forskel. Og han gør det ved at træde i vennens sted, idet han underlægger sig en lignende afhængighed i et ansættelsesforhold på *Bild* og rapporterer sine afsløringer fra den position.

Hvor Wallraff kan stille sig i en umyndiggjort gruppes tjeneste i kraft af sin professionelle uafhængighed, er Raoul Duke/Hunter S. Thompson på sin side hyret af, hvad han omtaler som "a fashionable sporting magazine in New York"¹⁸², der betaler for leje af (dyr) bil og (dyrt) hotel, og som med et forskud på 300 dollars har sponsoreret den samling af stoffer og alkohol (græs, mescaline, syre, kokain, æter,

¹⁸¹ Wallraff (1977), side 15.

¹⁸² Thompson (1971), side 3.

diverse piller, ampler samt øl, rom og tequila), som udlejningsbilen og efterhånden også Duke og hans rejseledsager bliver fyldt med. Efter sin indledende redegørelse for dette forhold til sin aktuelle arbejdsgiver, en hel lille opvisning i skruppelløs bestikkelighe, fastslår Duke efter en tøven, der dog ikke varer længere end tre prikker i historien... at han er professionel journalist: "I had an obligation to *cover the story* for good or ill".¹⁸³ Den korte, insisterende ethosappel optræder som en strøtanke, og indholdet står i komisk kontrast til den tilgang til opgaven, som lige er blevet demonstreret. Med kursivering – to *cover the story* – lægger Thompson et eftertryk, der sår al mulig tvivl om udsagnet og tværtimod fremhæver den journalistiske opgave som et yderst skrøbeligt holdepunkt for både ham selv og for læseren i den hæsblæsende historie. Thompson forpligter sig ikke på nogen professionel og ansvarlig opførsel; han lover i hvert fald ikke noget.

Dukes rejseledsager er hans samoanske advokat Dr. Gonzo¹⁸⁴, hvis skikkelse er modelleret over Thompsons mexicanske advokat Oscar 'Zeta' Acosta (1935-1974). I kapitlet "Hideous Music..." er de to nået op på deres hotelværelse i Las Vegas efter et besøg i hotellets bar, der bliver beskrevet i kapitlet før og afbrudt på et tidspunkt, da advokaten udpeger pressebordet for den stærkt hallucinerende Duke og overlader det til ham at indregistrere sig og få pressekortet til motorcykelløbet udleveret. Hvad der videre skete, får vi antydning nu, hvor Dr. Gonzo beretter for den uforstående Duke, der tilsyneladende har haft et blackout:

"... Jesus, I almost went crazy down there in the bar. They'll never let us back in that place—not after your scene at the press table."

"What scene?"

"You bastard," he said. "I left you alone for *three minutes!* You scared the shit out of those people! Waving that goddamn marlin spike around and yelling about reptiles. You're lucky I came back in time."

¹⁸³ Thompson 1998 (1971), side 3-4. Fremhævelse original.

¹⁸⁴ Et øgenavn som Thompson sidenhen selv overtog.

They were ready to call the cops. ... Hell, the only reason they gave us the press passes was to get you out of there.”¹⁸⁵

Der ligger naturligvis en stærk ironi i, at advokaten som figur kunne forventes at stå for noget professionel nøgternhed og en grad af stabilitet, men Dr. Gonzo og hans klient skiftes i fortællingens forløb til at henholdsvis bevare fatningen og være hårdest påvirket af stofferne, ude af kontrol. Dr. Gonzo bliver dermed Dukes allierede på godt og ondt, ingen er mere værd som pålidelig aktør og observatør end den anden, og kapitlet fortsætter med en ombytning af rollerne, hvor Duke nu har genvundet fatningen, imens Dr. Gonzo er målrettet på vej ud af sin:

[Dr. Gonzo] was pacing around nervously. “Jesus, that scene [at the press table] straightened me right out! I *must* have some drugs. What have you done with the mescaline?”

“In the kit-bag,” I said.¹⁸⁶

Duke er vores fortæller og i kraft af hans blackouts og hallucinationer bliver historien fortalt på den præmis, at alt kan ske. Selvom Duke altså bliver betalt for en reportage fra motorcykelløbet, har hans fortælling umiddelbart intet klart fokus eller scopus, men er lige så uforudsigelig for skribenten som for læseren. Hvilke temaer, der får opmærksomhed og vægt i historien, afgøres tilsyneladende impulsivt og afhænger af, hvem der er høj på hvad på et givet tidspunkt. Dermed er det begivenhederne omkring motorcykelløbet i Las Vegas, der får lov at forme historien, omstændighederne får lov at korrumpere vores udsendte og sabotere en eventuel konventionel journalistisk dagsorden. Dermed giver den tilsyneladende så selvoptagne skildring ikke desto mindre en raffineret skildring af motorcykelløbet, om ikke gennem referater fra baneterrænet, så i en udstilling af de kræfter og motiver, der er på spil omkring begivenheden. De forførte, korrupte medier, der dækker løbet, får status som en essentiel del af begivenheden, og Thompson er ikke den, der peger

¹⁸⁵ Thompson (1971), side 27-28. Fremhævelse original.

¹⁸⁶ Thompson (1971), side 28. Fremhævelse original.

fingre af sine kolleger fra sidelinjen, men kaster sig derimod lige ind i rampelyset som fordærvet kronvidne og skrækeksempel. *He goes native*, hvor Günter Wallraff kæmper for at bevare distancen, men dog formulerer en lignende metodisk hensigtserklæring: Han skal være medskyldig. Således siger han i indledningen til *Der Aufmacher*:

Jetzt habe ich Angst, eine Angst, die ich nur einmal hatte: als ich mich im faschistischen Athen ankettete. Auch diesmal trage ich meine Haut zur Markte. Nur dass die Spure der Verletzungen nicht so sichtbar sein werden. Damals war ich in der Unschuldrolle des Opfers, diesmal muss ich zum Mittäter werden.¹⁸⁷

Wallraff reflekterer på denne vis af hensyn til sin ethos som troværdig strateg, der laver dokumentariske afsløringer. Thompsons refleksioner i teksten tilskrives imidlertid snarere den persona, der skal virke som litterær figur; Thompsons hovederinde er at gøre dén skikkelse, Duke, troværdig og dramatisk/æstetisk velfungerende. Men lad os se på de afsnit, hvor begge skribenter griber til våben og dermed blandt andet får konkretiseret deres respektive varianter af, hvad man kan kalde deres *medskyldige mediekritik*.

Medskyldig mediekritik

Både Günter Wallraff og Hunter S. Thompson sætter fokus på pressens korrupte eller eventuelt bare tankeløse måde at piske en stemning op omkring våben på og, i samme gestus, omkring fx militæret. Wallraff afslører korruptionen ved at beskrive den 'gejlhed' og det fravær af kritik og andre journalistiske dyder, der præger arbejdsprocessen, da en kollega på *Bild* skal skrive en historie om en specialenhed i det tyske militær:

BILD-reporter Uwe Klöpfer tager ud "i marken". "Nu kører jeg hen til hjernestammejægerne," stråler han. Hvorfor glæder han sig sådan?

¹⁸⁷ Wallraff (1977), side 13.

Hvad for nogle jægere og hvis hjernestamme? ”Specialtropper, de skyder deres døds kandidater på 100 meters afstand. Et skud – bum, væk.” Klöpfer får jagtlystne, hårde øjne. ”Ved gidseltagning eller terroraktioner, Et eneste skud lige ind i hjernestammen og alle reflekser dør. Helt fantastiske gutter.” Vil Klöpfer teste og provokere mig, den nye. Hvorfor griner han så fjollet? ”Det er sandsynligvis narkosevåben,” forsøger jeg at afdæmpe [sic] for at gøre situationen mindre krampagtig. Men Klöpfer ved, hvad han taler om. Han imødegår mig straks. Grinende: ”Ja, bestemt, men livsvarig narkose!”

(To dage senere bringes hans rapport på en halv side i bladet: ”Hvis det bliver alvor, har de et skud, der skal ramme – Sådan træner nedersaksiske elitesoldater mod terrorister og kapitalforbrydere.”)

Efter hans åstedsforretning hos ”hjernestammejægerne” kommer han tilbage med en af instruktørerne. Han fremviser ham og hans pistol. Han har ikke mere nogen afstand til sit emne, han har for længst identificeret sig med dødsskytterne. De andre kommer også til og viser straks en gejllhed efter også lige at kunne tage sådan en tingest i hånden. Schwindmann vil ikke give afkald på at sigte på sine omgivelser med våbnet, dog ikke uden først at spørge, om den er ladt.¹⁸⁸

Wallraffs tone er tydeligt forarget og fordømmende. Med spørgsmålene i første del af den citerede passage illustrerer Wallraff, om end nok på skrømt, at han helst ikke tror sine egne ører, og at han af bedste vilje forsøger at lade sin vantro komme kollegaen til gode (’Er han ude på at prøve mig af som ny kollega? Hvad er det, der er så sjovt?’). Men i anden del falder dommen, da Wallraff benævner journalistens researcharbejde som en kriminel handling, en ”åstedsforretning”, og ligeud siger, at journalisten har mistet sin professionelle dømmekraft i sin optagethed af

¹⁸⁸ Wallraff (1977a), side 23. Efter en retskendelse er denne passage bortcensureret i den tyske udgave af *Der Aufmacher*, og derfor citerer jeg fra Birte Svenssons danske oversættelse.

”dødsskytterne”. Med disse definerende perifraser overlader Wallraff ingen tekstfortolkning til tilfældighederne. Det synes Wallraff magtpåliggende at eksplicitere, hvad anekdoten skal illustrere, og med fortælleteknisk *showing and telling* går han således med både livrem og seler i formidlingen af sit stof.

Günter Wallraff har valgt at lave sit journalistiske feltarbejde på en avisredaktion, hvor journalistiske historier fabrikeres, imens Hunter S. Thompson/Raoul Duke til gengæld bruger sit ophold i marken til også at optræde som medieforbruger, det vil sige som menig modtager. Først foran fjernsynet på sit hotelværelse:

The TV news was about the Laos Invasion—a series of horrifying disasters: explosions and twisted wreckage, men fleeing in terror, Pentagon generals babbling insane lies. “Turn that shit off!” screamed my attorney.¹⁸⁹

Og senere samme dag ved bilradioen.

Great God! What is this terrible music?

“The Battle Hymn of Lieutenant Calley”

”... as we go marching on ...

When I reach my final campground, in that land beyond the sun,
And the Great Commander asks me...

(What did he ask you, Rusty?)

“Did you fight or did you run?”

(And what did you tell him, Rusty?)

“...We responded to their rifle fire with everything we had...”

No! I can’t be hearing this! It must be the drug.¹⁹⁰

¹⁸⁹ Thompson (1971), side 29.

¹⁹⁰ Thompson (1971), side 29-32.

Thompson gør sig således umage med at markere, hvilken mediekultur (der skruppelløst omsætter krig og menneskelig lidelse og løgne derom) og hvilken kulturtradition i bredere forstand (hvor en krigsromantiserende slagsang afspilles, som var den en tilfældig popsang), hans eget arbejde skal sættes i forhold til og læses som en reaktion på. Thompsons målestok er altid den mærkelige verden, der refereres til i det faste udtryk for undren og resignation *It's a strange world...* Men hvad der traditionelt ville blive affejet netop med et sådant udtryk for opgivende undren, afføder i stedet kontante reaktioner i Thompsons tekstlige univers:

Raoul Duke og Dr. Gonzo svarer på medieprodukterne med replikker, der udtrykker instinktiv aversion ('Sluk for det lort!') og – som hos Wallraff – vantro ('Åh gud! Hvad er det for noget forfærdelig musik?' og 'Nej! Jeg tror ikke mine egne ører! Det må være stofferne'). Hvor Wallraff beskriver sig som et vidne, der bliver indigneret, men gemmer sit krudt til den efterfølgende skriveakt, er der hos Thompson tale om en umiddelbar og underholdende overreaktion eller rettere: en underholdende beskrivelse, der overdriver de to skikkelsers reaktion for at skærpe læserens blik for et mediemaskineri, der normalt får lov at køre uden at møde nævneværdig modstand hos seere og lyttere.

Effekten er komisk. Til gengæld giver det et markant strejf af alvor, at Raoul Duke beskriver invasionen af Laos som en størrelse, der faktisk kan fortælles en sand(ere) historie om. Markeringen kommer med fortællerens ord om de "plaprende" generalers "sindssyge løgne", formuleringer, der nødvendigvis må implicere, at fornuften og sandheden eksisterer som en alternativ mulighed, der imidlertid har hårde betingelser og ikke bliver realiseret i medierne til hverdag. I passager som denne gives et praj om Thompsons bevæggrund for sit journalistiske arbejde: en mærkelig verden, som må angribes retorisk på en mærkelig måde.

Formen skal ikke bare afspejle sit stof, men overrumple og overtrumfe det, og derfor vælger Hunter S. Thompson også på teksthiveau at give sig medie- og markedskræfterne i vold, prøve dem af og vise dem frem. Hvor Günter Wallraff holder henholdsvis den medlevende researchproces og det distancerende fortællerniveau adskilt, lader Hunter S. Thompson de to niveauer løbe sammen. Hvor

Wallraff afdækker sociale kræfter, som han dernæst af al magt forsøger at modstå og fordømme for at sætte et godt eksempel, der opdager Thompson de sociale kræfter for hurtigst muligt at hengive sig til dem: Intet menneskeligt er ham principielt fremmed, og han sætter gerne det dårlige eksempel, hvis det tjener til at demonstrere en pointe. Hvor Wallraff værner om sin personlige integritet som en søjle, læseren kan støtte sig til, lader Thompson gerne grunden skride under sig og bringer sin læser til at vakle. Hvad begge gør er imidlertid at deltage og give sig medierne i vold, altimens de kritiserer.

Våbenbrug som stimulans

For Wallraff/Esser og Alf Breull ender dagen hjemme hos chefen, hvor de skyder til måls med gevær, imens Thompson/Duke og hans ledsager og advokat forsøger at skaffe sig adgang til en motorcykelklub, hvor der også bliver skudt med haglgevær for fornøjelsens skyld. Hvor vi ovenfor så Wallraff fælde en fortørnet dom, da jagersoldat-sagens karakter gik op for ham, følger vi her Thompson, der bearbejder sin undren over en lignende oplevelse:

Shotguns! No mistaking that flat hollow boom.

I stopped the car. What the hell is going on down there?

[...] I saw about a dozen figures pointing shotguns into the air, firing at regular intervals.

Standing on a slab of concrete out here in the mesquite-desert, this scraggy little oasis [...] They were clustered , with their shotguns, [...] surrounded by cop-cars, bike-trailers and motorcycles.

Of course. The *Mint Gun Club!* These lunatics weren't letting *anything* interfere with their target practice. Here were about a hundred bikers, mechanics and assorted motorsport types milling around in the pit area, signing in for tomorrow's race, idly sipping beers and appraising each other's machinery—and right in the middle of all this,

oblivious to everything but the clay pigeons flipping out of the traps every five seconds or so, the shotgun people never missed a beat.

Well, why not? I thought. The shooting provided a certain rhythm—sort of a steady bass-line—to the high-pitched chaos of the bike scene. I parked the car and wandered into the crowd, leaving my attorney in his coma.¹⁹¹

I teksten rekonstruerer Duke det tidsrum, det tog for ham at anerkende scenariet og tænke: Well, why not? idet han i det mindste finder en subjektiv, æstetisk (lydlig) mening i scenariet. Selve den indledende beskrivelse fremstiller imidlertid scenariet som absurd, og Duke undlader heller ikke at kalde skytterne for galninge, men han forfølger sin journalistiske opgave med en ukonventionel professionalisme, der består i at møde menneskene og miljøet på dets egne præmisser og ikke fælde en dom uden først at prøve den af.

I den ånd småsnakker Duke på bedste beskub (hvilket bliver på goddag-mand-økseskaft-maner) med den – bevæbnede – mand i billetlugen, for at undersøge, om Duke kan slippe for at betale toenhalf dollar for at komme ind. Igen synes formålet at være at spille nogle tilfældige kort for at se, om det kan få lokale skikkelser til træde i karakter, og hvilken drejning historien i så fald kan hænde at tage. På dette tidspunkt vågner Dr. Gonzo i bilen op til dåd og begynder at opføre sig aggressivt over for billetmanden. Thompson beroliger sin ven og påpeger, at de to, Duke og Dr. Gonzo, er de eneste ubevæbnede mennesker på stedet, hvilket giver sidstnævnte et stikord til kapitlets slutreplik. Således efterrationaliserer Dr. Gonzo, da de sidder i bilen på vej væk fra stedet, og lancerer en rablende mis- og overfortolkning af situationens dramatiske karakter:

¹⁹¹ Thompson (1971), side 32. Fremhævelse original.

”Jesus christ! How did we get mixed up with that gang of psychotic bigots? Let’s get the fuck out of this town. Those scumbags were trying to *kill* us!”¹⁹²

Thompson giver os her et eksempel på en ytring, hvor taleren (Dr. Gonzo) giver sin version af et begivenhedsforløb og på et meget spinkelt grundlag vælger at udpege sig selv som den fornuftigste og mest sympatiske person i selskabet. En desperat forsvarstale i ultrakort form, som skal stive taleren af og ikke mindst skabe fælles forståelse med hans makker, så de har en fælles udgave af denne historie, der er værd at have med videre. Thompson slutter som nævnt kapitlet her og knytter ingen kommentarer til det lille lærestykke i selvbedrag og strategisk manipuleret selvfremsstilling. Men i sin videre læsning vil læseren alt andet lige tage også fortællerens selvfremsstilling med et gran salt. Den opfattelse af ethos, der bliver formidlet og sat på spidsen, er den dramatistiske opfattelse af selvet, hvor selvfremsstillingen er noget, der skal fungere i en social sammenhæng, i en broget hverdag, og tager form af den konkrete situation. Sandheden om mennesker og begivenheder er umulig at kende, den er altid formidlet gennem andre mennesker med interesser på spil, og som det blev gjort klart i indledningen til kapitlet, kan jeg-fortælleren knap gøre rede for sin egen færden. Historien om, at han har fægtet med et merlespiger i baren til fare for sine omgivelser, har han (og læserne) kun fra én klart upålidelig kilde, nemlig fra Dr. Gonzo. Uanset episodens karakter kan den meget vel have affødt historier i det øvrige pressekorps om Thompson/Duke som en ”psychotic bigot” af en kollega, der prøvede på at slå dem allesammen ihjel. Dermed har Thompson ikke påpeget nogen brist hos de folk, han skriver om, uden også at pege på sin egen rem af huden.

Günter Wallraffs fremstilling beror til gengæld på, at bedrag skal afsløres, og sandheden skal frem. Det samme gælder hans eget bedrag, der afsløres i og med (udgivelsen af) hans bog. Han arbejder under dække, men kun for en tid. På fortælleniveauet opererer Wallraff da også med et tydeligt skel mellem sit sande jeg

¹⁹² Thompson (1971), side 34. Fremhævelse original.

(Wallraff) og sit sociale/falske jeg (Esser). Som Hans Esser spiller han med på situationens præmisser, taler redaktionschefen Schwindmann efter munden, imens det i parentetiske sidebemærkninger røbes, hvad han som Günter Wallraff egentlig tænker og føler. Eksempelvis da der ved fyraften kl. 23, stadig på den samme første arbejdsdag, opstår en presset situation:

Schwindmann siger: ”Kom lige med hjem til mig. Så vi kan lære hinanden at kende.”

Det lyder mindre som en indbydelse end som en tjenstlig befaling. (Jeg har ikke spor lyst til det. Jeg har fået nok.) Men vi nikker taknemmeligt. ”Åh, mange tak, hr. Schwindmann,” siger Alf. ”Meget gerne, storartet,” hører jeg mig selv sige.¹⁹³

Breull og Esser hader situationen lige meget, men der fungerer en spændingsfyldt forskel mellem dem, idet Wallraff/Esser ganske vist giver efter for presset, snakker chefen efter munden og indordner sig ligesom Alf Breull, men hvor Wallraff bluffer for sin histories skyld, dels for at skaffe materiale, dels for ikke at røbe sig og ødelægge konceptet, så bluffer Breull mere af angst og gammel vane, og det vil sige for at redde sit skind: sit job og den indtægt, han og hans familie har været afhængige af. Teksten udstiller denne eksistentielle forskel på Wallraff og Breulls position gennem hele beskrivelsen af aftenens forløb:

Med nogle få greb har Schwindmann forvandlet lejligheden til en ”skydebane”. Fra opholdsstuen via en lang gang til badeværelset står alle døre åbne, og foran badeværelsespejlet er skydeskiven klappet op.

”Vis nu, hvad De har lært i hæren” Schwindmann rækker mig et gevær. Han udfordrer mig. (Jeg kan ikke skyde, har aldrig haft et gevær i hånden. Jeg er militærnægter.) ...

... Hvordan skal jeg klare det. Bare jeg ikke bliver afsløret allerede. Hvis han opdager, jeg ikke kan skyde, tror han heller ikke på min ”tid

¹⁹³ Wallraff (1977a), side 23.

ved den psykologiske krigsførelse,” og så har alle de besværlige forberedelser været forgæves.

[...]

Det morer heller ikke Alf at skyde. Men for ikke at ærgre redaktionschefen spiller han den muntre skytte.¹⁹⁴

Som sammenfatning på disse prekære situationer hos Wallraff og Thompson, kan man fremhæve en fundamental forskel i deres positurer. Begge fungerer som gatecrashere, men hvor Thompson fremstår tolerant i princippet, men klodset i praksis, er Wallraff fordømmende i princippet, men ikke desto mindre behændig i sin praktiske udførelse. Begge skribenter går ind i et miljø og efteraber den lokale omgangsform for at komme på klods hold, men Thompsons forsøg mislykkes – han er så aparte, at hans fingerpsidsfornemmelse slår fejl, hvilket bliver en pointe i sig selv, idet Thompson får *demonstreret* sin integritet. Wallraff har større held med sit bluff, men må så til gengæld eksplicit påkalde sig integritet ved at lade sin fordømmelse komme ud mellem sidebenene per parenteser. Begge skribenter kaster sig ind i mediemaskineriet og eksponerer det kritisk ved at optræde som medvirkende, men Thompson bevarer sit poker-/ansigt som medskyldig og undlader at rangordne de mennesker, han omgås, hvor Wallraff ekspliciterer sin fordømmelse og dermed insisterende forsøger at holde sin ånd og sin intention ren, fx ved at bruge sin ven Breull som kontrasteksempel: Breull er den korrumperede og nedbrudte, Wallraff holder skansen.

Regibemærkninger eller andre markeringer af skribentens rolle og sociale motiver er ikke til stede hos de to danske wallraffere, vi nu skal se på. Michael Elsborg og Allan Nagel laver hver især en forholdsvis regulær journalistisk forklædningsoperation: De påtager sig en falsk henholdsvis en sløret identitet for at infiltrere og beskrive et miljø, der ellers havde været utilgængeligt for dem. I sig selv

¹⁹⁴ Wallraff (1977a), side 25.

indebærer dette valg en mistænkeliggørelse af det pågældende miljø, men ikke desto mindre forlader Elsborg og Nagel sig på, at de fortalte situationer vil tale for sig selv. Som jeg-fortællere etablerer både Elsborg og Nagel en forholdsvis vag persona, der glider ind i den sociale situation med åbenhed over for en given gruppedynamik. Sidstnævnte træk, forsøget på at holde sit sind åbent, minder i princippet om Thompsons, men hos Elsborg og Nagel er der ingen markering af forsætlighed, holdning og refleksivitet eller overhovedet: mytologisering af deres personae. Jeg-fortælleren i Elsborg og Nagels tekster er ingen unik personlighed med eget temperament, men en hr. hvem-som-helst, der angiveligt blot har opført sig, som enhver anden ville have gjort i en lignende situation. Til trods for spektakulære strategier, til trods for stort personligt engagement i gennemførelsen, og til trods for, at skribenterne formidler en meget fysisk oplevelse i jeg-form, hverken afspejler eller gennemspiller teksterne disse retoriske træk. Skribenterne forsøger tværtimod at gøre sig gennemsigtige som ophavsmænd og neutralisere deres ellers så opsigtsvækkende ide. Ræsonnementet synes at være det klassiske: at reporteren trods alt ikke bør skygge for sin historie.

Michael Elsborg & Allan Nagel: Forklædt som gennemsnitlig våbenbroder

De to reportager vi skal se på nu, er altså eksempler på danske wallraffere, der påtager sig en ny identitet og knytter sig til en gruppe, der derefter i vid udstrækning får lov at definere og præge deres nye medlem. Skribenterne optræder – ligesom Günter Wallraff selv – som vege og nivellerede personligheder i den fortalte situation, men i modsætning til Wallraff gør de det samme i deres tekster. Der er *showing* og meget lidt *telling and reflecting*.¹⁹⁵ Skribenterne gør altså heller ingen

¹⁹⁵ Se Bech-Karlsens bud på et slagord *Tell, show and reflect* som konstruktivt alternativ til det traditionelle *Don't tell it, show it!*, Bech-Karlsen (2002), kapitel 7: *Reporteren som fortæller* og specifikt side 147.

modstand i fortællesituationen og prioriterer refleksiviteten lavt, når de hver især skildrer deres feltarbejde i miljøer, hvor våben håndteres med stor naturlighed:

Fyren, der er mest højtråbende, er Lars fra Køge, som sammen med vennen Mark er kommet i løbet af fredagen. Lars har, ligesom de fire skinheads, et jernrør og en kolbe med.

Michael Elsborg, ”Vi skal forfølge jøderne”¹⁹⁶

Bo glæder sig til at opleve spændingen ved at få et maskingevær i hånden, og John kan slet ikke vente med at komme til at ”sprøjte bønner”, fyre våbenet af, siger han. Kasper, som er høj og spinkel, glæder sig også til komme ud og tømme nogle magasiner, som han siger.

Allan Nagel, ”En hjemmeværnsmand bliver til”¹⁹⁷

Den personlige, professionelle modstand, de to danske reportere står for, er en modstand og en kritik, der ikke er italesat, men næsten udelukkende eksisterer som en *forudsætning* for artiklerne. Reporterens retoriske handlekraft realiseres på inventioplanet forud for skriveprocessen, nemlig i selve beslutningen om at wallraffe og melde sig ind i henholdsvis Den Danske Forening og Hjemmeværnet under falsk identitet med den hensigt at undersøge og dokumentere nogle særlige forhold.

Teksternes respektive jeg’er, Michael Elsborg og Allan Nagel, har aktivt skaffet sig adgang til nogle forholdsvis lukkede miljøer, hvor de midlertidigt indgår på lige vilkår med andre deltagere. Når adgang først er opnået, handler reportagerne imidlertid ikke om jeget og ikke engang om jegets møde med de andre, men simpelthen om de andre. Selvfremstillingen indbefatter kun antydningssvis

¹⁹⁶ Michael Elsborg, ”Vi skal forfølge jøderne”. *Ekstra Bladet* 16. maj 1995. 1. sektion, side 6.

¹⁹⁷ Nagel (2003), side 147.

subjektivitet, kropslighed og refleksion, og trods den fysiske tilstedeværelse og førstepersons synsvinkel i forholdsvis skræmmende og i hvert fald uvante omgivelser tilstræber skribenterne at lade det fortalte jeg og det fortællende jeg forenes i rollen som en slags flue på væggen. Hvilken slags flue der er tale om, vil jeg nu forsøge at bestemme nærmere.

Det er som journalistpraktikant på *Ekstra Bladet*, at Michael Elsborg i maj 1995 optræder som "Ekstra Bladets spion" eller "journalistspion" (formuleringer fra henholdsvis artiklens manchete og *Ekstra Bladets* forside), idet han i avisen fortæller historien om, hvordan han "forklædt som racist" (manchete) melder sig ind i Den Danske Forening (DDF) og deltager i et 3-dages kursus, der er annonceret i foreningens blad under overskriften "Forsvar din fremtid". Hermed får Elsborg i manchettens formulering "adgang bag DDF's pæne facade" til arrangementet, hvor han "afslører militante racister". Det er altså elementet af afsløring, der er bevæggrund for denne reportage, og Elsborgs primære rolle er som førstehandsvidnet, der personligt har lagt øre til lyssky, pressesky, udtalelser som eksempelvis den, der citeres i overskriften: "Vi skal forfølge jøderne".

Selvom Elsborg deltager som formelt tilmeldt kursist blandt de kursister, han skriver om, så dramatiserer han ikke sin egen rolle, men skriver tværtimod i det, jeg vil kalde en *elliptisk stil*, som for eksempel i gengivelse af dialoger på tomandshånd, hvor hans egne svar er udeladt:

Den første nat skal jeg dele hytte med Chang.

- Nå. Har du en kølle med, spørger han på et tidspunkt med et lille smil.

- Jeg har altid syntes, vi skal bære våben. Det der med læserbreve, det dur ikke længere, fortæller han senere mere alvorligt.

Ulla Albeck skriver i sin *Danske stilistik*, at ellipsen "kun fortier det, der er selvfølgelig, og altsaa blot virker som en forkortelse" (i modsætning til aposiopesen, der bryder af,

”netop hvor det vigtige skulde siges”),¹⁹⁸ og det er netop selvfølgeligheden, jeg ønsker at betone her. Det fremgår nemlig som en selvfølge, at Elsborg i situationen har talt Chang efter munden på forudsigelig manér. Læseren forudsættes at ’kende typen’, der ville handle sådan. Ligesom Elsborg i den uformelle optagelsessamtale beretter, at ”[o]ver en kop kaffe og lidt kage forklarer jeg, at jeg synes, Danmark tager for mange flygtninge, at de er overalt på gaderne osv.” Det lille ”osv.” signalerer også her, at ’I kender jo typen’.

For så vidt at der er en spændingseffekt i historien, er den ligeledes skabt med underspillelse og ellipser. I sin reportage fra kurset, kommenterer Elsborg på intet tidspunkt eksplicit sin egenskab af undercoverjournalist, men læseren kender denne præmis og kan derfor gyse, grine eller måske hovre med Elsborg, når han rapporterer:

Lørdag eftermiddag: Ved kaffetid er Lillian Bostock [som stod for optagelsessamtalen med Elsborg på foreningens vegne] kommet fra København.

- En journalist fra Ekstra Bladet prøvede at snige sig med hened. Men vi afslørede ham, smiler hun uden at uddybe hvordan.

Elsborgs udtryk er imidlertid så knapt og dokumentarisk, kommentarerne så sparsomme, at det faktisk ikke fremgår klart, om Elsborg med denne situationsironiske anekdote ønsker at latterliggøre sine værter, der er hoppet på hans limpind og samtidig bryster sig til af evnen til at afsløre netop sådan nogen som ham, eller om han snarere vil understrege alvoren og det farefulde moment i sin opgave.

Når Elsborgs jeg optræder, er det primært i rent narrative ytringer, der gengiver de praktiske begivenheders gang: Jeg ringer op, jeg melder mig ind, jeg ringer op igen, jeg bliver indbudt, jeg bliver accepteret og inviteret, jeg skal køre med nn, og så videre.¹⁹⁹

¹⁹⁸ Albeck (1939), side 201.

¹⁹⁹ Se Hart (1997), side 228, der karakteriserer dette som et retorisk træk, der kan indikere, at retorik lader begivenhederne styre.

Derudover markerer Elsborg sin tilstedeværelse ved at bruge første person flertal: ”Vi sidder og hygger foran fjerneren...”, ”Omkring midnat sidder vi i skinhead-hytten...” og signalerer dermed, at han lader gruppedynamikken styre, hvornår man/han griner eller hygger sig. Den samme kollektive synsvinkel benyttes i artiklens udgangsreplik, hvor Elsborg i vi-form mimer stedets synspunkter og jargon. Synsvinklen er Elsborgs som medlem af DDF’s ungdomsafdeling og ikke Elsborg som reporter, når han skriver:

Det diskuteres, om ungdomsgruppen skal stå alene, så vi unge må sige vores mening ligeud – også om jøderne.

Eller om gruppen skal høre med ind under Den Danske Forening, hvor kun formanden udtaler sig til pressen. På den måde kan vi mene, hvad vi vil om jøderne, bare vi ikke siger det alt for højt.

Rent skriveteknisk og -etisk er det ikke mange andre end en wallraffer, der kan skrive ”vi”, sætte sit eget navn under og alligevel undgå at hæfte for, hvad dette kollektive subjekt siger og gør. Men Elsborg skriver vi og hænger dermed det resterende kollektiv ud. Han selv forstiller sig jo. Han låner bare de andres stemme: lytter til den, imiterer den og udstiller den (som det sker allerede i overskriften på hans artikel: ”Vi skal forfølge jøderne”, der i avisens layout ikke er markeret som citat med anførselstegn.) Elsborg er formidler, han er et medium, og hans eventuelle personlige kvababbelser er hans historie uvedkommende. Kun et par gange i tekstens forløb bekender han kulør og betegner fx nogle af deltagernes synspunkter som ”rabiater”. Den direkte fordømmelse og forargelse er det i stedet avis(redaktion)en, der lægger stemme til, nemlig i artiklens manchete, hvor de ”militante racister” med en sarkastisk perifrase og pseudohæder omtales som ”disse sønner af Danmark”, og hvis adfærd opsummeres i følgende udsagn, der udstiller deres dårlige karakter og manglende selvindsigt:

De siger, de ikke er nazister, selv om de mener, at Hitler gjorde nogle ting rigtigt.

De siger, de ikke er racister, selv om de taler nedladende om alle andre end hvide danskere.

Elsborg giver altså ikke læseren noget indtryk af, hvordan han selv har tacklet den sociale situation, hvordan han har bidraget til samtalen, hvad han har fortalt om sig selv, og så videre. Den præmis gælder i teksten, at Elsborg ikke påvirker situationens karakter. Han afslører, hvad der foregår, og præsenterer det i den knappe stil som noget, der ville være foregået med eller uden hans tilstedeværelse. I udgangspunktet er han deltager, men han skildrer sig selv som observatør, der praktiserer, hvad Mogens Meilby kalder umærkelig research: Man undlader at oplyse, at man er journalist, og/eller at man har en bestemt journalistisk dagsorden, når man ringer til en kilde eller overværer eller deltager i en begivenhed. Umærkelig research bruges, som Meilby fremhæver, ofte i forbrugerstof,²⁰⁰ og sjovt nok optræder Michael Elsborg også i en sådan rolle som *mystery shopper* i en artikel i *Ekstra Bladet* nogle uger forinden, hvor han tester angiveligt nikkelfri smykker fra forskellige firmaer med en Nikkel Analyse-test fra Apoteket: ”–Jeg har nikkel-allergi. Nu er der vel ikke nikkel i, spurgte vi i butikkerne.” (”Test dine smykker”, *Ekstra Bladet* 24. april 1995). Forbrugerartiklen ender med linjen: ”[Salgschef Kim Jensen fra Hennes & Mauritz] lover, at alle varer, man finder nikkel i, omgående vil blive fjernet.” Samme kontante løfter får Elsborg også ud af Ole Hasselbach, formand for DDF, i en artikel, der følger op på kursusreportagen. Denne artikel, ”Fulde skinheads ville slås” (17. maj 1995, 1. sektion, side 4), ender således med, at Ole Hasselbalch

beklager at flere berusede skinhead-medlemmer blev bortvist fra en campingplads under kurset i Korsør. – Sådan nogle folk kan vi ikke bruge til noget som helst. Den type hører slet ikke til i Den Danske Forening, og det må du gerne citere mig for. De folk, som kigger for dybt i flasken, dem har vi ikke brug for.

²⁰⁰ Meilby (1999), side 125.

Med disse to parallelle artikelfinaler signalerer Michael Elsborg stærkt, at (hans) undersøgende journalistik skal have konsekvenser, og at det skjulte kamera potentielt er rettet mod enhver, der har en magt og et ansvar at forvalte i det offentlige rum.

Allan Nagel er egentlig ikke ude efter at afsløre magtmisbrug eller lignende, selvom en sag om en partiforeningsformands svindel med offentlige midler kommer til at spille en central rolle i hans bog på linje med grove forsømmelser i administrationen af det plejecenter, hvor han også tager arbejde i en periode som led i sit mere abstrakt definerede projekt.²⁰¹ Den overordnede hensigt med Nagels bog *Forklædt som dansker* formulerer han som følger:

Hvad tænker de danskere, der angiveligt føler sig omklamret af den politiske elite og andre offentlige meningsdannere – men – som aldrig selv kommer til orde.

Det er dét, jeg vil finde ud af.²⁰²

Således definerer Nagel selv sin opgave som den at give stemme til en stor tavs gruppe af danskere. Når jeg siger, at de kun skal 'have stemme' og ikke ligefrem retorisk handlekraft, er det med henvisning til Nagels forholdsvis svage formulering, at han vil undersøge og afdække 'hvad de tænker'. Der er ikke et politisk eller socialt projekt om at engagere og bemyndige denne befolkningsgruppe, men snarere et abstrakt ønske om at forstå dem, der driver Allan Nagel (bogens bagsidetekst siger, at "denne bog sætter ansigter på *det tause flertal*" og at Nagel fik et "indblik i danskernes værdier og verdensbillede", som ikke altid stemte med hans forventninger. "Imens skrev han dagbog", står der, men det må betegnes som falsk genrebetegnelse for så vidt at Nagels forventninger ikke er specificeret i denne dagbog, men holdt i den nøgterne, elliptiske stil.)

Teknisk set giver Nagel den omtalte gruppe stemme ved – ligesom Michael Elsborg – at agere medium og bruge en vi-form, der ikke nødvendigvis

²⁰¹ Nagel (2003): "Del 3: Svindel i partiet", side 89-115, og "Du må lige vente lidt", side 179-213.

²⁰² Nagel (2003), side 4.

indbefatter ham selv. Der glides umærkeligt fra narrative beskrivende ytringer til følelsesmæssige/moralske ytringer, som her:

Efter frokost bliver vi transporteret til den skydebane, hvor der skydes med rigtig skarp ammunition. Solen trænger igennem skyerne, da vi ankommer. Vores skydeøvelser kommer til at foregå i det smukkeste om end lidt kolde vejr. Vi glæder os til at pumpe patroner med fuld drøn.²⁰³

I den sidste sætning har Allan overtaget gruppens jargon, som vi lærte den at kende i præsentationsrunden, som jeg citerede ovenfor som indledning til analysen, men han gør det uden at markere distance. I forhold til Elsborgs reportage, *er* der er en langt højere grad af refleksivitet i Allan Nagels tekst, men det subjekt, der agerer og reagerer 'forklædt som dansker', er netop en konstrueret og abstrakt størrelse, en 'almindelig dansker', som hverken er lig med Allan Nagel eller med de konkrete mennesker han fx møder i Hjemmeværnet. Således lyder fortsættelsen af præsentationsrunden:

Kasper, som er høj og spinkel, glæder sig også til komme ud og tømme nogle magasiner, som han siger. Mads har ikke været soldat, men vil gerne opleve det kammeratskab, han har hørt om.

Jeg fortæller, at jeg længe har haft lyst til at melde mig – dels for at opleve spændingen, dels på grund af olieforureningen nede på Falster, for at kunne hjælpe lidt til, hvor det er nødvendigt. Og nu skulle det altså være.²⁰⁴

Ubeslutsomheden ('jeg har længe haft lyst'), en upræcis længsel efter at 'opleve spændingen', et uprætentiøst ønske om at 'hjælpe lidt til' og det klicheprægede udtryk, "nu skulle det altså være", må betragtes som en sproglig pendant til det

²⁰³ Nagel (2003), side 154.

²⁰⁴ Nagel (2003), side 147-48.

anonyme antræk, Nagel har valgt til at underbygge sin falske identitet med, nemlig
briller, fleecetrøje og cowboybukser.

I forhold til Elsborg har Nagel mere krop med i skildringen af sit liv
”forklædt som dansker”, som fx her, hvor han er på øvelse med Hjemmeværnet:

”Var det ikke noget for dig at prøve at lede gruppen?” Jeg trækker på
svaret... John er næstkommanderende, det er ham, der skal overtage.
Jeg siger, at jeg hellere vil slippe. Men jeg kan ikke komme udenom.

Vi lægger os i baghold ... [Spændingen] stiger langsomt op gennem
kroppen og fordeler sig ud i de yderste nervespidser.

Jeg udsteder ordrene ... Her er ingen diskussion, og det får mig til at
tøve lidt ... Men det er alvor nu. Vi skal klare den – ellers er vi færdige.
Sådan er følelsen. ...

SKYYYD! råber jeg – og salven fra de fem maskingeværer droner som
ét langt øredøvende brag ud over markerne.²⁰⁵

Trods en understregning af det følelsesmæssige aspekt af situationen, er skildringen
forholdsvis distanceret. ”Jeg trækker på svaret” og ”jeg siger, at...” er narrative
ytringer, der ikke giver mere information eller andre nuancer end en skildring i tredje
person ville have gjort, og skribentens adfærd er generaliseret med formuleringer som
”op gennem kroppen” og ”ud i de yderste nervespidser” frem for ”min krop” og
”mine nervespidser”. ”Sådan er følelsen” hedder det frem for fx ”Sådan føler jeg
det”, og det budskab slår igennem, at ’enhver ville have reageret på denne måde – så
det gjorde jeg også’. Om der er tale om pligtskyldig indlevelse, eller om Allan Nagel
personligt er revet med af begivenhederne, fremgår ikke af teksten. Nagel er forklædt
som hr. hvem-som-helst og synes derfor at underkende værdien af sine egne unikke
sansninger. Han prioriterer rollens bredt repræsentative karakter, så til trods for de
store personlige omkostninger, hans grundige, langvarige feltarbejde har haft, og
selvom reportagen formelt har karakter af dagbog, fravælger han – i al fald på

²⁰⁵ Nagel (2003), side 163.

tekstniveau – muligheden for at bruge sig selv som seismograf og lære noget af mødet mellem sin egen personlighed og det miljø, han skildrer. Han rapporterer, citerer:

[Min makker] fortæller, at den løse ammunition, vi bruger til maskingeværene, koster to kroner pr. skud, og en hurtig udregning får priserne for forbruget alene i vores bil op på omkring 30-40.000 kroner.

”Men det er dét, der skal til. Hvis det ikke var sådan, at vi kom ud at skyde, som vi gjorde her – og helst mere – så var der da slet ingen, der ville komme til øvelserne. Det er dét, folk er med for.”²⁰⁶

Ellipse. Nagels svar er udeladt, idet det underforstås, at han i situationen vælger at tale sin aktuelle ’makker’ efter munden. Om Nagel personligt anerkender eller fordømmer Hjemmeværnsfolkenes og dermed aktuelt sin egen omgang med våben kendes uvæsentligt, fordi han er på arbejde som gennemsnitlig våbenbroder i Hjemmeværnet, her er han medie for ”folk” og er ikke sig selv. Han rapporterer, og overlader det – for det meste – til læseren at fælde dom over begivenhederne og over de oplysninger, der kommer frem undervejs.

Det er uklart, i hvilken grad Nagel anerkender sin egen eller hjemmeværnsaspiranternes værdisæt og gruppedynamik eller i hvilken grad han ironiserer over den, når han – elliptisk – skriver:

Majorens søn ser ikke glad ud efter skydningen. Han kan ikke få geværet til at skyde ordentligt. Det er derfor han ikke har nogle pletter, siger han med stor overbevisning.²⁰⁷ [...]

Majorens søn, som er en kraftig fyr, har pludselig fået voldsomt ondt i det ene ben. Vi andre stiller ingen spørgsmål, da han, øjensynligt under store smerter, halter afsted med sit nu stive ben. Han er ikke sikker på,

²⁰⁶ Nagel (2003), side 175.

²⁰⁷ Nagel (2003), side 154.

at han kan være med på øvelsen. Majorens søn ser trist ud, og vi andre trøster, så godt vi nu kan.²⁰⁸

Af og til fremhæver Nagel ureflekteret sin egen etik, beskedenhed, dygtighed eller udholdenhed over for læseren, og synes dermed netop at være gået ind på gruppens præmisser og overtaget dens værdisæt:

Jeg har aldrig skudt med maskingevær, pistol eller noget andet, og det er med respekt og lidt uro, at jeg går til opgaven. Flere af de andre har skudt mange gange før, fortæller de. Ja, man kan næsten få indtryk af, at de ikke har brugt tid på andet.²⁰⁹

Alarmen går kl. 6:30. Vores gruppe skal sørge for at alle kommer på benene, men fra køjerne lyder småslumren. ... jeg løber fra dør til dør. Selv de seje fyre som Mikkell og John vælter søvndrukne ud af sengene som nogle af de sidste.²¹⁰

Deraf kan man forstå, at selv den mest uerfarne og umotiverede, kan klare det her bedre end disse amatører, og Nagel undgår dermed ikke at posere som den overlegne kommentator. Nagel er ikke i stand til at eliminere de sociale skel og sin egen forudforståelse. Han gør et forsøg, som vi har set, men han reflekterer ikke eksplicit, og får heller ikke i kraft af sin fremstilling vist, hvor vidt det lykkes. Og dermed kan en del af hans store indsats synes at gå til spille.

Den elliptiske stil er møvende, fordi den tegner en karikatur af de mennesker, som historien foregiver at afsløre nogle nuancer om: 'Jeg siger bare, hvad de forventer af en af deres egne' og skaber dermed trods de gode intentioner en gruppe af dem versus os. Selve første person flertalsformen, det 'vi', der teknisk set er det stilgreb, der skulle give stemme til den skildrede gruppe af mennesker, skaber paradoksalt nok en endnu større distance, fordi det faktisk er usolidarisk og

²⁰⁸ Nagel (2003), side 161.

²⁰⁹ Nagel (2003), side 152.

²¹⁰ Nagel (2003), side 162.

afstandtagende. Når der står, at ”vi beslutter...” skal vi underforstå, at reporteren kan og vil løbe fra beslutningen bagefter.

Michael Elsborgs retoriske valg kan i vid udstrækning begrundes i tekstens funktion: Den har karakter af dagbladsjournalistikkens hurtige afsløring. Her skal ikke skabes social forståelse – selvom det havde været prisværdigt, hvis Elsborg havde taget dette aspekt mere alvorligt. Nagels bog derimod, som nærmest har karakter af sociologisk eller antropologisk projekt, må imidlertid betegnes som en (i hvert fald delvis) forspildt retorisk mulighed. Takket være den nøgterne, neutraliserede stil hos Nagel, fornemmer læseren ikke, om han udelukkende finder våbenbrug fascinerende og konkurrenceånd stimulerende i anledning af sin aktuelle opgave og i et velment forsøg på at forstå genstanden for sin reportage. Er indlevelsen pligtskyldig, eller har oplevelsen faktisk grebet ham og flyttet de holdninger, han mødte op med? Den elliptiske stil udelader både refleksioner og følelsesreaktioner i et forsøg på at etablere en gennemsigtig persona, der gør plads til læserne og deres egne refleksioner og følelsesreaktioner. Men det er svært at få stillet en krop til rådighed, så at sige, hvis man ikke også lærer dens nervesystem at kende, og det er vanskeligt at identificere sig med eller overhovedet forholde sig til et menneske, der lægger sig til at sove henholdsvis lægger sig ned for at skyde ved siden af fremmede bevæbnede mænd, men i øvrigt bevarer en indstilling som fluen på væggen. Skribenten underkender, at han selv såvel som læserne har krop såvel som ånd.

Mads Brügger & Jakob S. Boeskov: Performativ afmagt i løvens hule

Eksplícitte refleksioner over skribentens forhold til de mennesker, han møder, får vi til gengæld hos både Mads Brügger og Jakob S. Boeskov i deres respektive

våbenmessereportager. Med sin allusion til filmtitlen *Messe for en morder*²¹¹ signalerer Mads Brügger med artikeloverskriften ”Messe for en våbenhandler”, at han agter at kalde en spade for en spade – og altså våbenhandlere for mordere, når han dækker en af verdens største våbenmesser Milipol Paris 2001 for månedsmagasinet *Euroman*.²¹² Også Jakob Boeskov, der er på messe i Kina, er eksplicit om sine holdninger og gør her et håndfast forsøg på at bearbejde sin forudindtagethed og reflektere over de stereotype indtryk, han har dannet sig:

Why are Asians obsessed with weapons? Because of their height? Or is it a common human flaw? God knows that I myself can be found guilty of this obsession. I have spent large parts of my childhood making traps, shooting BB guns and killing endless numbers of ants with a magnifying glass, before advancing to explosives. When we were ten, my brother and me had a lucrative business supplying the kids in our neighbourhood with firecrackers we bought on our holidays in France. I am still terribly obsessed with fireworks and own a really cool harpoon. But all these instruments designed for inflicting maximum pain and damage to humans, they might have appealed slightly to me as a kid, now they only make me nauseous and depressed on behalf of the human race, which seems disposed to torment and dominate.²¹³

Den chokerede og karikerede beskrivelse af omgivelserne, en umiddelbar fordømmelse, der skal være tro mod skribentens kropslige reaktion på situationen, har Boeskovs persona til fælles med Mads Brügger:

Måske går jeg ned i receptionens bar og taler med Gotfrey fra Boeings sættelitdivision, og ellers er jeg henne i Parc d’Exposition til Milipol

²¹¹ Originaltitel *A Prayer for the Dying*, engelsk thriller fra 1987 instrueret af Mike Hodges. Alternative allusioner kunne gælde *Messe for en rotte* (*Requiem for a Rat*) eller *Messe for en afdød* (*Prayers for the Dead*).

Alle titler konnoterer imidlertid død og begravelsesstemning.

²¹² Mads Brügger: ”Messe for en våbenhandler”. *Euroman*, februar 2002: 32-39.

²¹³ Boeskov (2003), side 26-27.

2001, den messe, jeg er taget herved for at dække, og jeg har ikke det fjerneste begreb om, hvorfor de overhovedet har lukket mig ind, alle de onde, glade mennesker. [...] Vi tager hjem og sover og vågner og bruser og kører tilbage til messen i et mælket morgengry. Jeg har det som om, jeg skal brække mig.²¹⁴

De har skrupler over deres forehavende – Boeskov siger ligeud:

Would this new concept [reportage som “sci-fi conceptual art”²¹⁵] lead to a brave journey, searching for truth or would it just be a highly irresponsible prank?²¹⁶

Og for nu at begynde ved Boeskovs begyndelse: Da første nummer af det danskproducerede, engelsksprogede og internationalt lancerede *Black Box Magazine* kom på gaden i 2003, var det denne undercover-historie, der fik størst opmærksomhed i pressen. Det var den ene af magasinets 4 redaktører, kunstneren Boeskov, der wallraffede

to meet the enemy eye to eye – infiltrating China Police 2002 – the first international weapons fair in China. He brings with him four hundred fake business cards, a promotional poster, and the worst stomach cramps ever.²¹⁷

Således lyder artiklens manchete, der etablerer Boeskov som en dumdristig antihelt: Hans mod til at se fjenden i øjnene og infiltrere deres lejr stemmer læseren til drama som i optakten til en spionfilm, men stemningen slår om, før sætningen er til ende, da operationen bliver ironisk kontrasteret ved opremsning af de primitive midler,

²¹⁴ Brügger (2002), side 32 og 35.

²¹⁵ “[S]ci-fi conceptual art defined like this: take the essence of an imagined future, turn it into a concept and present this concept in present day reality. Report the reactions.” Boeskov (2003), side 10.

²¹⁶ Boeskov (2003), side 10.

²¹⁷ Boeskov (2003), side 10.

skribentagenten har til sin rådighed: falske visitkort, en planche og så sin ufrivillige kropslige reaktion på det alt sammen: en slem mavepine.

Boeskov er dårligt forberedt. Han skal optræde som (falsk) forhandler af et (fiktivt) våben ”The ID Sniper”, som han og en designer har haft bare tre dage til at udtænke. Mads Brügger, der er medredaktør på *Black Box Magazine*, har angiveligt fået kolde fødder, så Boeskov er udtrykkeligt alene om at gennemføre planen, om end han forsvare projektet i vi-form:

We justified our project by telling ourselves that right now, a few people were walking around with so-called VeriChips implanted in their bodies. Chips manufactured by the company Applied Digital Solutions. We kept reminding ourselves that right now prisoners in Sweden are doing time at home wearing GPS wristbands. It would merely be a question of time before the technology would be used pre-emptively on suspicious persons and as we repeatedly told ourselves, all new technology has been used for military purposes, and this technology would too, we concluded. Why not bring it out prematurely, so at least we could have a small part in getting a thorough discussion about this kind of technology? With this question, we basically came out with a brand new art concept. Let’s just for now call it sci-fi conceptual art, defined like this: take the essence of an imagined future, turn it into a concept and present this concept in present day reality. Report the reactions.²¹⁸

Reportageelementet, Boeskovs dokumentation af processen, er således del af et decideret kunstnerisk koncept og ikke primært et stykke journalistisk arbejde: Dette er ingen nyhedsdækning af messen og ej heller et stykke undersøgende og afslørende journalistik, men det er ikke desto mindre sidstnævnte ethos, Boeskov som reporter i

²¹⁸ Boeskov (2003), side 10.

forklædning abonnerer på,²¹⁹ og det er vanskeligt at undvige de læserforventninger, der følger med valget af Wallraff-formatet som journalistisk skabelon.

Undercovermetoden konstituerer skribenten som samfundskritisk journalist, hvilket rejser nogle forventninger om fx at være velforberedt og opmærksom. I Boeskovs artikel er det imidlertid hans fremmedgørelse og fysiske reaktion af angst og afsky (frygt og lede), der skal retfærdiggøre, at sådanne journalistiske dyder er suspenderet, og dermed bevæger han sig også ind på gonzoterritorium og laver forstyrret reportage fra sin egen krop.

Der er et tydeligt skel – som hos Günter Wallraff – imellem den retorik, Boeskov kan benytte i sin egenskab af forretningsmand, og så den retorik, han kan benytte som skribent og formidler af oplevelsen. Forretningssproget er lige så selvsikkert som skrivestilen er usikker, og forretningssproget er som skabt til at retfærdiggøre produktionen af modbydelige våben som The ID Sniper. Den medbragte planche er sikker i sin sag: "GPS microchip technology is already being used for tracking millions of pets in various countries and the logical solution is to use it on humans as well, when the situation demands it."²²⁰ "The Logical Solution" er også firmaets slogan, og det er bevidst valgt som et ekko, skriver Boeskov, af det nazistiske "final solution"/*Endlösung*. Den knappe formulering "when the situation demands it" fungerer som en hårrejsende forbigåelse af etiske problemstillinger: Man

²¹⁹ På Jakob Boeskovs hjemmeside har han senere døbt konceptet "Fictionism" og defineret det således (www.backfire.dk, 2005-06-10) – og igen er det værd at lægge mærke til den tydelige formmæssige selvbevidsthed:

Fictionism is a brand new art style.

The goal of Fictionism is to create fresh reality and to give people a taste of the future today.

You make a Fictionist art piece by:

- 1: Imagining a possible future
- 2: Imagining a possible product from this future
- 3: Creating this product
- 4: Presenting the product today
- 5: Reporting the reactions

²²⁰ Boeskov (2003), side 13.

må bruge skrappe midler, fordi vi nu engang lever i sådan en tid, som vi gør: ”In the war against terrorism, in the war for civilisation we HAVE to take measurements [sic] that seemed inappropriate a few years ago. We HAVE to fight crime, before it turns to crime. It really is the logical solution”²²¹ Således Boeskov i samtale med chefen for et kinesisk våbenfirma. Men i sit eget sprog, i artiklen, over for læseren, kommer han til kort. Det synes lettere at spille rollen, og ord kommer lettere, når man bluffer, end når man skriver noget i eget navn. Frem for alt er det i hvert fald pinefuldt at veksle mellem de to jargoner.

Således forsøger Boeskov tilsyneladende at rapportere i et uformelt sprog som det, han ville tale med vennerne: respektløst og mundtligt med udråb, bandeord og slangudtryk: ”It’s too fucking hot here. ... Oh, yeah baby...”, “It’s a fucking army of CHILDREN they have here”, “Dramatic classical music by Beethoven or some other pompous Kraut.”²²² Til gengæld flyder de glatte formuleringer igen fornemt, da han i en form for dækket direkte tale rapporterer, hvordan han afviser at købe blomster til sin messestand: ”Flowers do not go well with Empire North’s image. We are futuristic and clean in our business approach and design, flamboyant in dress only”²²³ Sammenstødet mellem identiteter og kulturer italesættes i udtryk som dette: “I am nervous, an uninvited teenager gatecrashing a party of Alpha males”²²⁴ Eller som her, hvor billedet af eneren mod systemet bliver illustreret ved en latterliggørelse af Boeskov selv, men ikke desto mindre med slangebøssen som en (heroiserende/selvgratulerende) allusion til historien om David og Goliath:

Walking through the BMW pavilion which must have cost hundreds of thousands of Euros, my poster and myself feel small and stupid,

²²¹ Boeskov (2003), side 30.

²²² Boeskov (2003), side 18 og 19.

²²³ Boeskov (2003), side 19.

²²⁴ Boeskov (2003), side 19.

useless. What do I think I am DOING? It's like fighting a Stealth bomber with a slingshot: impossible, hopeless, and ridiculous.²²⁵

Hvad angår handlekraften undervejs, så er der optræk til gonzomotivation:

... I look at myself in the shiny surface of a police helmet. I am smiling for the first time, looking really relaxed. I thank whoever invented Valium, its effect wraps around me like a blanket of normality.²²⁶

Men normalitetstæppet dulmer sanserne. Der er ikke tale om stoffer af Thompsons type, der gør skribenten uterlig/aggressiv og reflekteret på én gang og sætter ham i stand til at fremfantasere en konkurrerende vision.²²⁷ Desuden kan Boeskov ikke holde den kunstigt beroligede skanse ret længe: "I need air. Air and beer."²²⁸

Boeskovs beskrivelse af sin reporter-agency (på Valium) har også et gonzo-ekko, men uden en handlingsdimension:

It feels like I am on the beginning of strange journey [sic], where danger lurks ahead and there's really nothing I can do about it, but to let it flow. Just let it flow.²²⁹

Samtidig er der en dokumentarisk dagsorden, en mere kontant resultatorienteret Wallraff-attitude i spil. Lufthavnssikkerheden, som i sig selv er et yndet tema for wallraffere,²³⁰ får således også en kommentar med på vejen hos Boeskov:

It seems like Hamburg, city of super terrorist Mohammad Atta, has beefed up its security considerably. Smuggling blueprints for illegal

²²⁵ Boeskov (2003), side 19.

²²⁶ Boeskov (2003), side 26.

²²⁷ I *Fear and Loathing in Las Vegas* fremhæver Thompson/Duke effekten af æter som rusmiddel: "It makes you behave like the village drunkard in some early Irish novel ... -severance of all connection between the body and the brain. Which is interesting, because the brain continues to function more or less normally... you can actually *watch* yourself behaving in this terrible way, but you can't control it." (1972), side 45.

²²⁸ Boeskov (2003), side 32.

²²⁹ Boeskov (2003), side 29.

²³⁰ Se Kruuse (1995), side 20-21 om de såkaldte "bombe-tests".

weapons is quite easy, though – I have no problems checking in with the Empire North poster.²³¹

Her er imidlertid tale om en forholdsvis tom wallraff-gestus, der primært bidrager til at piske en (spionfilm)stemning i teksten op: ret beset er der ikke tale om, at Boeskov smugler. Hans tegning er ikke i sig selv ulovlig, endsige til fare for flysikkerheden. Samme fornemmelse af overreaktion og overdramatisering får man ved scenen i Beijing lufthavn, hvor en 'uniformeret politimand' giver den nervøse Boeskov "a lot of hassle", fordi Boeskov ikke har udfyldt sit flynummer korrekt: "FLAIHT NUMBER, FLAIHT NUMBER" (he shouts harshly) in his thick Chinese accent. He fills it out for me and I am let through."²³² Her er ekko af Thompsons underholdende, men som regel også regulært risikable passager gennem lufthavne med stoffer i blodet og i bagagen,²³³ men hos Boeskov er der underholdning (på bekostning af en lokal tjenestemand) uden spændingseffekt i hans fremmedgjorte lydefterlignende gengivelse af kineserens engelsk. (I Wallraffs ånd og med umiddelbart større berettigelse harcellerer Boeskov inde på messen over en gruppe erhvervsfolk, der overværer let læderpåklædte kvinder posere på firmaets produkt: motorcykler: "clearly enjoying the sight of their corporate whores flaunting themselves."²³⁴)

I flatterende kontrast til de professionelle deltagere, er han selv rystende dårligt forberedt, og i stil med Wallraff, der skal vælge drink og bluffer sig frem i blinde blandt udvalget af whiskymærker hjemme hos sin redaktionschef, bliver Boeskov spurgt: "But what calibre are you using?"

²³¹ Boeskov (2003), side 14.

²³² Boeskov (2003), side 16.

²³³ Fx i "The Great Shark Hunt" i Thompson (1979), side 445-479.

²³⁴ Boeskov (2003), side 22.

I feel blood rushing to my face. I know absolutely nothing about guns, a fact many people also pointed out to me before going. I meant to research, but somehow I never found the time.²³⁵

Derfor har han heller ikke mere at gøre på messen, da han først har konstateret, at deltagerne faktisk tager hans våben alvorligt. De tog den tynde fernis på hans skuespil og hans primitivt designede våben alvorligt, han er chokeret over, hvor let det gik, og betragter sin gerning som fuldført før tid. Han rejser hjem som den antihelt han var, da han ankom, "a flat broke artist schmuck, with all my nerves wrecked now, on top of everything. What a crap job."²³⁶ Således artiklens slutreplik.

Bent Meier Sørensen beskriver Boeskovs strategi som en udforskning af kroppens potentiale:

The body cramps up, and empties itself, while it contemplates the question: what can I do? For even the body does not yet know what it can do, it does not know what it is capable of, it has not yet found the thresholds of its powers to affect and be affected.²³⁷

Man kan imidlertid indvende, at det er svært at spore en vilje til handling hos Boeskov, og at der derfor vanskeligt kan være tale om en test af handlekraft. Boeskov kaster sig hovedkulds ud i et projekt, som han forsøger at definere undervejs i teksten i et uharmonisk sammenstød mellem begivenhedsforløbet som en uforsvarlig drengestreg fortalt til vennerne, en selvironisk spionhistorie og en fuldt forsvarlig samfundsengageret debatskabende journalistisk opgave løst med dristighed. I Boeskovs erkendelse af, at han savner stemme og forklaringskraft, tyr han til både gonzo- og wallraffpositurer, der også synes at slå fejl. Hans eget kunstneriske koncept blev indledningsvis defineret som sci-fi art, men hans valg af et journalistisk magasin som medium og af reportageformen til at løse opgaven trænger sig på med uopfyldte

²³⁵ Boeskov (2003), side 23.

²³⁶ Boeskov (2003), side 33.

²³⁷ Sørensen (2004), side 328.

genrekrav, hvilket overskygger hans ethos som kunstner. De konservative kræfter i de journalistiske mønstre er stærkere end hans kreativitet.

Mads Brügger tager afsted som journalist, men bliver mindst lige så rystet af våbenmesseoplevelsen, som Jakob Boeskov siden blev det af sin, og kaster også eksplicit sit håndklæde i ringen med hensyn til at give oplevelsen en dækkende form:

Det er et langt klip, og sådan skriver jeg også om det... og hvis det her var journalistik, ville jeg ikke fortælle om det på denne måde, men dette er ikke journalistik, dette er sandheden.²³⁸

Brügger passer ikke desto mindre sit journalistiske arbejde på bedste beskub ("hvis man har tålmodighed skal jeg nok berette om alle de fede, nye teknikker og trends, som er på vej. I denne nederverden er de nemlig ikke bange for fremtiden, skal jeg love for."²³⁹). Han interviewer folk, beskriver deres visioner og deres produkter og forsøger at finde logik i det hele, fx ved løbende at lave analogier til tv-serier, computerspil og lignende fra hans egne (og læsernes) vante rammer. Desuden forsøger han at undersøge nogle meget afvisende danske firmaer og deres rolle i våbenindustrien, nævner dem ved navn, citerer de få replikker, han får ud af dem, og afslører i det mindste deres hemmelighedskræmmeri: ""Husk nu ikke at nævne os,"" siger Peter Kristiansen. "Ja, ja," siger jeg og forsvinder i slipstrømmen på 50 politigendarmer fra Chile. Med løgn på."²⁴⁰

I tilfældet Brügger og Boeskov ligger den retoriske handlekraft i, hvad Bent Meier Sørensen (om Boeskovs tilfælde) betegner som "a hypersensitivity that contrasts the dull movements of habit."²⁴¹ En over-følsomhed, der findes i både gonzo- og wallraffparadigmet, hvor Thompsons følsomhed er kunstigt forstærket samtidig med, at den tjener som oprustning til konfrontation, og Wallraffs følsomhed

²³⁸ Brügger (2002), side 32.

²³⁹ Brügger (2002), side 34.

²⁴⁰ Brügger (2002), side 36.

²⁴¹ Sørensen (2004).

såvel som styrke ligger i hans ethos som frit individ, der er socialt indigneret og politisk bevidst.

Både Mads Brügger og Jakob S. Boeskov gør en dyd af deres uformåenhed. Erfaringen – som også er overleveret i den almene retorisk praksistradition – siger, at fører man sig frem som retorisk kompetent, vil man typisk blive mødt med en blanding af beundring og mistro. Den tydeligt selv- og stilbevidste retor kan både bevæge og underholde, flytte stemmer og vinde hæder, men lyset kan hurtigt skifte, så den dygtige med ét forekommer lige lovlig dygtig: manipulerende, beregnende og falsk. Lige så gammel som retorikken selv er derfor også undsigelsen, der implicit kommer til udtryk i idealet om at 'skjule kunsten' (*ne ars appareat*): tal med jævne ord for ikke at distrahere dit publikum.

Eksplicit kommer undsigelsen af retorikken til udtryk i den beskedenhedstopos, der bærer navnet *excusatio propter infirmitatem*, talerens undskyldning for sin uformåenhed. På kort form findes den i fraser som ”Jeg mangler ord til at udtrykke...” og ”Jeg er ingen taler...”, men den er realiseret i tallose individuelle udgaver gennem tiden. Frasen kan sende et egentligt beskedenhedssignal: ’Jeg er vitterligt en uerfaren taler, så prøv venligst at koncentrere jer om mit budskab’, eller den kan foregribe håndhævelser af janteloven og sige: ’Nej, jeg tror ikke jeg er noget’. Hensigten med en beskedenhedstopos kan således være at lette forventningspresset, men frasen bruges også gerne af erfarne talere, der for det første kan bruge den til at signalere, at de kender konventionerne, og i samme gestus minder deres publikum om grundskabelonen for udfoldelsen af retorisk kreativitet. I kraft af sit ry negerer den erfarne taler imidlertid frasens bogstavelige indhold og gør den til en gestus, der tværtimod kan pirre og *have* forventningerne til den retoriske præstation. Det sker i kanoniserede klassiske taler som Sokrates’ forsvarstale (hos Platon): ”Af mig vil I [...ikke få] foredrag som anklagernes, opstadset med ord og vendinger eller med dikkedarer [...] Jeg er altså aldeles fremmed for det sprog, man bruger her”, og i Perikles’ gravtale (hos Thukydide): ”For det er svært at holde de rette

mål, når man taler om et emne hvor man knapt nok har et fast grundlag for hvad tilhørerne vil mene er sandt.”²⁴²

Mads Brügger og Jakob Boeskov slås begge to for at finde deres egen stemme i reportagebegivenhedens konkrete møde mellem jargoner. Begge kan tydeligvis improvisere i et uformelt gruppesprog, som de har med sig hjemmefra, og som giver dem overskud til indforstået alluderende humor: En ukrainsk messedeltager ”ser ud som en akne-plaget mumitrold på morfin” hos Brügger, imens Boeskov fx betegner en brasiliansk messedeltager som ”a goofy hippie-character.”²⁴³ Samtidig behersker de begge (evnen til at imitere) en professionel jargon, henholdsvis en glat og kynisk købmandsretorik (Boeskov) og en konventionel reportagejournalistik (Brügger), som de imidlertid tager afstand fra og bliver lede ved, fordi virkeligheden er for overvældende. Wallraff- og gonzoattituderne står til rådighed som journalistiske strategier, der kan løse den konflikt, de to skribenter møder: De kan give sig ud for at være en af mængden, imitere de andre for siden at udstille dem – og skribenterne kan vælge at bedøve deres egne sanser i processen om nødvendigt. Selv disse forsøg på at søge tilflugt i et retorisk mønster må opgives: Begge skribenter formulerer deres artikler som retoriske falliterklæringer. De er så lede ved situationen, at de ikke kan finde et samlet udtryk for deres oplevelse. De mangler ord til at skabe sig en konsistent persona, idet de hverken kan mønstre den nødvendige fandenivoldskhed i form af Thompsonsk aggression (Brügger er i stedet ’bleg som viskelæder’, han vil gerne græde, og han er ved kaste op; Boeskov har ondt i maven og er syg efter beroligende stimulanser) eller en wallraffsk indignation, der giver dem kræfter og berettigelse til at gennemføre den opgave, de er taget ud for at løse. Boeskov tager hjem før beregnet, han er nedbrudt og stikker af i stedet for at gå linen ud med med etnografisk sigte eller indsamle kompromitterende detaljer med dokumentarisk og afslørende sigte. Brügger bliver på messen til den lukker ”og der ikke er mere aversionsterapi for konspirationsteoretikere på tapetet” og er i elendigt

²⁴² Platon oversat af Hartvig Frisch (1970). Thukyd II.35 oversat af Holger Friis Johansen (1963).

²⁴³ Brügger (2002), side 33, og Boeskov (2003), side 24.

humør.²⁴⁴ Han forsøger at trøste sig ved en detalje, han har indsamlet i et af de interviews, han har gennemført: en bizar anekdote, der handler om en amerikansk kat ved navn Standard, en standardkat, opsendt med en satellit, en anekdote, som under normale omstændigheder ville have underholdt både ham selv og hans læsere, men som er spildt krudt i denne situation, nej, det hjælper ikke engang at tænke på den.²⁴⁵ Her er tale om en bemærkelsesværdig *praeteritio*, der kan siges at fungere som dominerende retorisk figur i begge de to lange reportager: en forbigåelse for at fremhæve det, der forbigås. Skribenten skal ikke nævne x (men dermed har han så gjort det alligevel). Skribenten skal ikke underholde, det vil være upassende (men dermed gør han det alligevel). Opgaven kan ikke løses, scenariet kan ikke beskrives, skribenten erklærer, at han ikke har evnerne og den professionelle kompetence til at gøre det (men gør det alligevel). Afmagt på skrømt, kan det kaldes, men Boeskov synes vitterligt afmægtig og uden hverken en professionalisme eller en personlig rolleintegritet at støtte sig til – beskedenheden eller ydmygheden som heroisk gestus udgør historiens negativistiske pointe i sig selv – imens samme topos hos Brügger fungerer som et løbende signal til læseren om, at han udfører sit job samvittighedsfuldt, tilstedeværende og *netop* derfor: modstræbende. Ord kan ikke beskrive scenariet, hans krop modsætter sig det, men hans pligtfølelse siger ham alligevel... Hos Boeskov er det imidlertid kun de reducerede ambitioner, der opfyldes: Det er den retoriske kommen-til-kort, der bliver en pointe i sig selv, og så den kritiske sejr, at de-hoppede-på-den. Teksten bidrager ikke med at realisere eller transformere den kollektive reporterethos, den mobiliserer.

²⁴⁴ Brügger (2002), side 39.

²⁴⁵ Brügger (2002), side 39.

Morten Sabroe ude & hjemme: Virkelige våben – og hvad andre sætter i stedet

[Superfiction/the fiction of life] is both self-reflective and self-reflexive, respectively making the conditions under which one writes the subject of one's writing (a Post-Modern technique), but also using the writer's own self-created personalist mythology (see especially Kurt Vonnegut, Jr., and Hunter S. Thompson) as the very substance of one's approach to the world. We have, then, the life of fiction as invention, as artifact.

Klinkowitz, *The Life of Fiction*²⁴⁶

Som selvbevidst imitator af Hunter S. Thompson – og som journalist og verdensborger i almindelighed, kunne man tilføje – må Morten Sabroe også forholde sig til våben. Våben er bare ikke en integreret del af Sabroes danske virkelighed, og som motiv fungerer våben derfor som et godt pejlemærke for, hvordan retorisk imitation kan foregå, når en indholdsmæssig topos (våben) og en strukturel topik (gonzomønstret) vandrer fra én kulturel kontekst til en anden.

Som allerede beskrevet udgør våben et naturligt element i Thompsons verden, og det gælder både for Thompson personligt og generelt i det amerikanske samfund og amerikansk offentlig debat. Indenrigs våbenlovgivning og udenrigs krigsførelse eller fredsbevarende operationer er altid varme emner i USA, imens ingen af delene er hverdag i Sabroes danske rammer. Her kan våben spille en rolle i medierne i enkeltsager, det vil sige nyhedshistorier og debat, der gælder specifikke forbrydelser eller eventuelt militære operationer, hvor Danmark dog sjældent handler alene eller på eget initiativ. I Morten Sabroes journalistik optræder våben således

²⁴⁶ Klinkowitz (1977), side 4.

netop, når han skriver fra USA, hvilket jeg vil eksemplificere med artiklen ”I hælene på Huck Finn” (*Politiken* 25. oktober 1997: *Kultur og debat*, side 2), og til gengæld optræder de som kuriosa eller i billedlig og fikcionaliseret form, når han skriver fra Danmark, som for eksempel i sommerferieklummen (formet som reportage) ”Sket i ugen: I skraldespandens dyb” (*Politiken* 1. august 1999: *PS*, side 8). Med læsningen af de to skal jeg illustrere, hvordan Sabroe skaber retorisk handlekraft med en fikcionaliseret subjektivitet, der rendyrker den uskyld eller naivitet, John Carey taler om, når han skriver om reporterens retoriske dilemma:

He must stay true to the real, yet constantly defamiliarize it. [...] The good reporter must have some [...] devastating literalism, and must see what is there, not what is meant to be. [...] But] the reporter cannot be [ignorant]. It is his job to know. He must be Experience simulating Innocence.²⁴⁷

Sabroe gennemfører denne simulering af uskyld i fuld synlighed på tekstens overflade, idet han netop bruger fiktive elementer og naiv bogstavelighed til at lave ny lyssætning på velkendte scenarier.

”Det er en mærkelig verden...”, den topos, som vi har set i funktion som en grundpræmis for Hunter S. Thompsons litterære journalistiske arbejde, optræder også hos Morten Sabroe og i udtalt grad i de to våbentematiserende tekster, jeg har udvalgt her. En mærkelig verden, der må behandles eller overgås med en tilsvarende mærkværdig retorik.

Det bør nævnes én gang for alle, at graden af (gonzo)stilisering i Morten Sabroes selvfremsættelse veksler i hans arbejde generelt ²⁴⁸ I sin journalistiske praksis gennem årene har han skabt en mytologi omkring sin person, som han kan trække på i sine tekster, når lejligheden byder sig, men af og til er selviscenesættelsen kun antydningssvis til stede, og af og til er den helt fraværende som eksplicit

²⁴⁷ Carey (1987), side xxxiv.

²⁴⁸ Som Sabroe selv gør arrigt opmærksom på fx i sit indlæg i *Politiken* 17. marts 2004, se ovenfor i afsnittet ”Forbilledlig forestillelse – og troværdig imitatio.”

referenceramme. Der er dog ingen tvivl om, at Morten Sabroe har skabt en massiv forventning hos sine læsere om, at han vil levere en grad af underholdende selviscenesættelse, når han skriver. Der er stærke kræfter på spil i den litterære journalistiks rollespil, hvilket Sabroe – og hans læsere – løbende må forholde sig til.

I fjerde del af en reportageserie fra USA i 1997 er Morten Sabroe altså ”I hælene på Huck Finn”. Det fikionaliserede islæt her består i Sabroes rejseledsager: hans strengt personlige, hjemmedefinerede genre ’Happy Journalism’, der optræder som en slags usynlig ven, Sabroe konverserer undervejs: ”Happy, der er ingen grund til at hænge med hovedet. I morgen er en ny dag. Og hvem ved, måske er der tilbud på en cheeseburger fra McDonalds!” (således en tidligere artikel i samme reportageserie).²⁴⁹

At Sabroe etablerer denne nye genre: Happy Journalism, kan læses som en karikeret genrebevidsthed hos en journalist, der er vant til at blive håndfast kategoriseret som den, der praktiserer New Journalism og/eller gonzojournalistik i Danmark. Happy Journalism er således en lille énmands-genre, der dækker over en lille del af denne ene mand, nemlig Morten Sabroes, produktion, og dermed får Sabroe sagt, at både han selv og journalistikken som sådan er mangfoldig, og at det er ufrugtbart at sætte ham i bås som én, der gør noget ganske bestemt og vil noget ganske bestemt med det. Det vil jeg holde in mente, når jeg nu ikke desto mindre hopper i og studerer denne sabroeske subgenre:

Happy Journalism har en forhistorie og dukker således op allerede i 1993, da Morten Sabroe skriver om en koncert med den danske countrysangerinde Ester Brohus, som Sabroe også interviewer til lejligheden. Sangerinden giver udtryk for et positivt livssyn, som Sabroe i pricippet deler, skriver han, men som det er svært at bevare i hans beskidte branche. Men denne aften fik Sabroe ”lejlighed til at dyrke fagets smukkeste genre, nemlig Happy Journalism. Jeg sad bare og skrev poetiske tåbeligheder ned på min blok og nød det.” Og senere: ”Så jeg skrev bare Waauuuw

²⁴⁹ ”Hvor floden møder havet”, *Politiken* 30. oktober 2004.

på blokken.” Der var ikke noget der ”dækkede bedre” deroppe, hvor Brohus løftede sit publikum hen, og hvor det var ”svært at skrive hjem fra”.²⁵⁰

Pointen i Sabroes Happy Journalism-topos er, at grundstemningen hos skribenten er lav, journalistfaget er uhæderligt, og verden er mærkelig på forstemmende facon, men at af og til stiger humøret trods de ringe odds, som fx da han nu er ’i hælene på Huck Finn’ nogle år senere. Her tager han en dukkert i Mississippiflodens grumsede vand og har dermed trodset sit eget mismod med held og fået opmuntret sig selv til at skrive dagens historie:

Da jeg kom op, så jeg noget, der fik mit hjerte til at banke. Min Happy Journalism! Den lå dér og lyste i sandet. ’Nå, der er du. Er du kommet dig over chokket over tomheden? Kom, lad os blive venner igen.’ Så gik vi op på hotellet Days Inn, hvor [...] ²⁵¹

På hotellet falder han i snak med receptionistens mand, en Jack Lane, der er tidligere politibetjent og engang tolerant over for de sorte, som han selv udtrykker det. Han tager Sabroe med på en køretur i sin lastvogn, og undervejs giver han udtryk for den fjendtlighed og uforsonlighed, der hersker nu. Han fortæller sin families historie, der er flettet sammen med historiske flodbølger på Mississippi, og Sabroe bliver bevæget og beskriver i poetiske vendinger, hvordan Jack ”så ned på floden, som om den løb gennem hans sjæl. Åh jo, dette var Mark Twains majestætiske flod, nu så jeg den også.” Et øjeblik omtrent midtvejs i teksten er der således harmoni – et øjebliks happy journalism, om man vil – hvor både Jack Lane og Morten Sabroe dvæler ved den nostalgiske lokalhistorie, der for Sabroe også hæver sig og former en naturlig plads til den litterære skikkelse Huckleberry Finn. Den stereotype rejsehistorie, som han også kunne *forventes* at fortælle fra Mississippis, er hjemme. Idyllen bliver imidlertid snart brudt, da Sabroe bringer emnet våben på banen, og Jack rækker ham en ladt revolver, som han bærer på sig for ikke at ”stå stum”, hvis hævngherrige mennesker fra hans fortid i politiet en dag skulle dukke op. Absurditetsfølelsen

²⁵⁰ ”Stemme flikket sammen i himlen”. *Politiken* 4. februar 1993, 2. sektion, side 1.

²⁵¹ ”I hælene på Huck Finn”. *Politiken* 25. oktober 1997, Kultur og debat, side 2.

indtræffer for vores reporter, da Sabroe vejer revolveren i hånden og ser på den gyldne flod i solnedgangen, imens han lytter til Jacks historier om druk og vold i familien og om, hvorfor det er praktisk at have en kusine, der er gift med med sheriffen. Og fornemmelsen forstærkes, da han senere sidder på et lokalt cafeteria og spiser ”tre tamales og den bedste cheeseburger, jeg har fået”, imens han læser om en grotesk mordhistorie i avisen, og den kvindelige indehaver af cafeteriaet uopfordret tilkendegiver, at hun – ikke mindst af hensyn til skatteborgerne – egenhændigt ville skyde den 16-årige morder fra avishistorien med det samme. ”– Jeg har ingen våbenlicens, men jeg har en pistol derhjemme. Det har alle herovre. [...] Jeg ville ønske at tingene var som dengang, hvor man kunne lade sin dør stå åben om natten,” føjer hun til, og den nostalgiske stemning fra floden indfinder sig i et kort glimt, men nu udstillet som en stivnet frase, en tom gestus, der i al fald punkteres endegyldigt med konstateringen af: ”Det kan man bare ikke mere. Og det bliver ikke bedre.”

Dette bliver stikordet til Sabroes egen tankerække, en indre monolog, der begynder som fingeret dialog med et: ”Nej [...] men det bliver heller ikke dårligere.” En anden lokalavishistorie hylder en fattig by i området, Sam’s Town, Tunica, der har udviklet sig til en spilleby med ni casinoer: masser af arbejdspladser, masser af penge – og masser af mennesker, som en lokal udtaler, der har ”spillet deres hjem, deres gårde og deres forretninger væk, men ellers gik det fint”. Sabroe udfolder sin egen lille vision om at eksportere Dansk Folkeparti – ”Pia Kjærsgaard og hendes indadvendte kumpaner”, som han kalder dem – til Sam’s Town. Præmissen – og pointen – er, at Dansk Folkeparti efter Sabroes mening er ved at lede Danmark i retning af at blive et tilsvarende xenofobisk, militant, pengegrisk samfund. Stemningen i teksten er på et lavpunkt igen, og udgangsreplikken er Sabroes sidste sarkastiske forsøg på at være positiv og dyrke sin hårdt prøvede Happy Journalism:

Det havde været et vidunderligt måltid. Der havde hverken været kugler eller krudtslam i burgeren, og jeg havde genfundet min Happy Journalism. How lucky can a man be?

Trods en god cheeseburger er det tydeligvis skribentens lede ved den lede verden og ved menneskelig dårskab, der også vinder denne gang.

Og herhjemme: ”Sket i ugen” i *Politikens* søndagstillæg PS er en fast klumme, der skrives på skift af en række af avisens journalister, der giver deres personlige udlægning af ugens forløb. Typisk bliver en række begivenheder kommenteret, men den 1. august 1999, da det var Morten Sabroes tur, får klummen form af en ekspressiv fortællende reportage. Ifølge hyperblens, kontrastens og friassociationens princip oprulles et scenario, hvor Sabroe og hans kones sommerferielæsning af *Ekstra Bladet* får Sabroe til at opleve den ellers tilsyneladende fredelige ferieuge i Kikhavn som et blodigt mareridt: ”Ja, guderne skal vide, at det var en slem uge. Jeg tilbragte den på landet, hvor volden skyder op hurtigere end kornet på markerne.” Hans optik er forvandlet. *Ekstra Bladet* – der var den eneste avis at få på stedet – har vakt en frygt for vold og for indvandring, der, som det også fremgår, er helt ude af proportioner.

Med avisklummen som ramme er Sabroe fastholdt på den faktuelle overflade af ugen, der gik: Man har ikke grund til at tro andet, end at han har været i Kikhavn på ferie, og at han har læst *Ekstra Bladet* og er blevet forarget over deres proportionsforvrængende, sensationslystne journalistik. Men derudover kan man blive klogere på hans tekst ved at læse Jerome Klinkowitz’ beskrivelse af Hunter S. Thompson som superfiktionist. Superfiktionisten foretrækker for det første netop et ekspressivt frem for et deskriptivt livssyn; sandheden om tingene findes i de måder, hvorpå vi reagerer på dem.

[T]he Gonzo Journalist/SuperFictionist writes like a person under torture, thrashing about and saying things not expressed in other circumstances.²⁵²

I forlængelse heraf citerer Klinkowitz Kurt Vonnegut, Jr., for den nøgleformulering, at skribenter som Thompson er ”Populists screaming in pain.”²⁵³ Thompson skriver ofte under spektakulært iscenesat pres, og Hellmann begrundet strategien på den måde, at ”Fantasies [and...] violent rhetoric enable the persona mentally to confront

²⁵² Klinkowitz (1977), side 39.

²⁵³ Klinkowitz (1977), side 39.

events that he cannot actually alter.”²⁵⁴ Således er der en markant forskel mellem på den ene side wallraffparadigmet, hvor skribenten lægger vægt på korrespondens med virkeligheden og kræver konsekvenser og social forandring, og gonzoparadigmet, hvor handlingen i vid udstrækning foregår på elocutioplanet og i resignation – der kan være nok så spektakulær qua desperat – over den træge virkelighed.

Som en beskeden modreaktion virker den superfiktionistiske tekst i det mindste lokalt, nemlig gennem inddragelse af læseren. Præmissen i Sabroes klumme er, at han bare kunne have valgt at ryste på hovedet ad *Ekstra Bladet*, men at han i stedet vælger at overreagere og konstruere en persona, der er uforholdsmæssigt naiv og modtagelig over for den stemning, tabloidavisen forsøger at piske op, hvad angår frygten for at blive udsat for vold, specielt fra udlændinges side.

Som et stykke happy journalism begynder artiklen med at udsætte den glade journalistiks komme i en uge. Sabroe tiltaler læseren direkte og skuffer forventningen om underholdning: Her bliver ikke noget at grine af, men fra og med næste uge bliver *Politiken* ”Den levende avis”, som sloganet lyder, i stedet til ”Den leende avis”, der vil levere dåselatter nok til at vare hele søndag formiddag, men lige nu har De bare grund til at være bange. Volden venter, hedder det, i Deres egen skraldespand, hvor en voldelig udlænding meget vel kan have gemt sig.’ Dette er et typisk eksempel på Sabroes måde at fortælle sin historie gennem en dramatiseret metaforik: På personaens naive fortælleplan er der bare tale om en advarsel: Volden sniger sig ind i din hverdag i din egen baghave, ja, du har vel læst avisen? På det metaforiske plan lyder budskabet imidlertid snarere, at hvis vi behandler vores indvandrere så ringe og giver dem så ensidig og negativ omtale (placerer dem i skraldespanden, så at sige), vil samfundet netop blive ondt og utrygt – så slap hellere af og vis de fremmede tillid og respekt.

Sabroes handleprincip består i at svare en træg verden igen med en ekstrem retorik. Forholdene kalder på resignation, men han mønstrer sin fantasifulde retorik til trods derfor og underlægger sig ikke de stærke kræfter, ej heller

²⁵⁴ Hellmann (1981), side 97.

bekvemmeligheden, der kunne ligge i at bekende sig til den professionelle konformitet.

Skal teksterne anskues som epideiktiske, vil deres topik ifølge Aristoteles' *Retorik* hovedsagligt omfatte dyder og laster, idet formålet med den epideiktiske retorik er at *rose* og *dadle* i en orientering imod det aktuelle fællesskab: nuet eller eventuelt i bredere forstand: nutiden. Publikum betegnes bogstavelig talt som tilskuere, det vil sige betragtere, der skal vurdere talerens evner til at løse sin konkrete retoriske opgave.²⁵⁵ Dermed kommer der særligt fokus på retorikkens litterære og performative kvaliteter – ”praising and censuring [are] activities that lend themselves to heightening and tend to draw the speaker into excesses”, skriver Dale L. Sullivan om den særligt epideiktiske ethos.²⁵⁶ At dette er tilfældet i den spektakulære personlige reportage, skulle de ovenstående analyser af våbenhåndterende tekster gerne have illustreret. En for journalistik usædvanlig formbevidsthed gør sig gældende, idet skribenterne gør læserne til publikum for konstruktionen af deres talehandlinger: udfordrer formerne og skaber et personligt spektakel. Dette betyder netop ikke, at teksterne er formfuldendte og skønne. Tværtimod er der fokus på en proces, der larmer lidt, så vi følger skribenternes mere eller mindre forgæves forsøg på at finde passende udtryk for deres oplevelser, og netop denne søgen efter afstemning af indhold og form er en demonstration af retorisk kompetence og et performativt argument for skribenternes syn på retorisk handlekraft: Man må bruge sin opfindsomhed, men oddsene er hårde, idet både samfundsstrukturene og de retoriske strukturer er stærke. Indsatsen – for enten at beskrive de konkrete betingelser i en bestemt anledning eller snarere fejre indsigten i journalisters arbejdsvilkår eller menneskets livsvilkår som en generel pointe – veksler fra skribent til skribent, men alle som en sætter de personligt deres krop og sanser ind på deres forehavende. I og med selve handlingen, inklusive publiceringen af deres retoriske

²⁵⁵ Aristoteles I,3.

²⁵⁶ Sullivan (1993), side 118.

bearbejdelse af oplevelsen, viser de hver især deres tro på, at deres personlige indsats er besværet værd.

Men ikke alle får på overbevisende facon demonstreret, at det er tilfældet: Gennemspilningen af handlingsprincippet (*the enactment of agency*) står hos nogle af skribenterne svagt.²⁵⁷ Et bemærkelsesværdige træk ved teksternes inventio er, at skribenterne vælger eller skaber deres egne besværligheder, og heri består en vigtig ethosopbyggende strategi og et vist heroisk element. Den opsøgende journalistiks strategi etablerer den præmis, at skribenten har lagt scenariet til rette selv. Det gælder i ekstrem grad i forhold til den strategiske planlægning og omhu på wallraffersiden, hvor skribenten omhyggeligt har valgt sig et ubehageligt miljø at agere i og rapportere fra. På gonzosiden er man heller ikke interesseret i at flyve med flokken henover den pæne overflade og den iscenesatte begivenhed, men sætter hellere skub i tingene ved at tage en ekstra øl og/eller lade en upassende udfordrende bemærkning falde. Det er karakteristisk, at Morten Sabroe selv leder samtalen ind på våben, netop som den stille nostalgi havde indfundet sig i lastvognens førerhus og i teksten.

Det ligger således i rollen, at skribenterne tiltrækkes af besværligheder – at de ikke springer over, hvor gærdet er lavest – men dermed prætenderer de også, at de trods frygt og lede, over-følsomhed og kvababbelser har evnerne til at tackle besværlighederne: at de er deres opgaver voksne. Derfor er det svært at berettige, at man forlader sig på beskedenhedstopik, og derfor er det svært at insistere på, at man ikke har dømt nogen på forhånd, at man ikke er ude i et kritisk ærinde, endsige: at man ikke har nogen særlig intention. Skribenterne skaber deres eget spektakel, og læseren søger en kritisk intention, hvilket forstærkes af Wallraff og Thompson som virksomme referenceeksempler og grundmønstre: De to har deres fordomme, der efterprøves i en korporlig praksis. Det gør de danske skribenter også, men det kan ligne en billig sejr, hvis projektet afbrydes eller ender, når man har fået ret i, at folk var smålige eller grådige og nemme at bedrage. Man må vie folk mere af sin tid, mere

²⁵⁷ Jævnfør Leff (2003).

af sin krop og opmærksomhed for at fylde rollen ud. Historien skal være ens egen umage værd.

Michael Elsborg og Allan Nagel har begge tilstræbt at viske deres personlige tavle ren og underkaste sig den sociale dynamik i den gruppe, der uafvidende er under observation. Skribenterne fremstiller sig som et produkt af miljøet og gør derfor deres indsats gennemsnitligt spektakulær snarere end konkret eksemplarisk og personligt spektakulær. Jakob Boeskov lader også de sociale kræfter virke, men lader sig i høj grad fysisk anfægte – han giver efter og må give op uden nævneværdig modstand. Trods fiktiv våbenkonstruktion og en rejse til Kina er hans handlemønster statisk, idet han går ind i løvens hule, møder løven og løber sin vej og hverken er journalistisk, retorisk eller på anden måde kreativt udrustet til at gøre modstand, påvirke situationen eller lære noget nyt. Våbenmessen forbliver en voldsomt abstrakt kulisse. Skribenternes manglende vilje til at improvisere og reflektere sig klogere i skæbnens time står i påfaldende kontrast til deres reportager som spektakulære koncepter. Deres forargelse bekræftes, deres fordømmelse af en gruppe mennesker står fortsat ved magt. Mads Brügger drager til gengæld fordel af sin journalistiske research og yder en vis modstand, udpeger en fjende at provokere, selvom han retorisk giver udtryk for sin afmagt og lede. Sabroe etablerer forbindelsen mellem hverdagen – den danske og den amerikanske efter tur – og medierne, inklusive sin egen journalistik, og han bidrager retorisk ved ikke bare at knytte forbindelsen, men også overdramatisere den, når han skønner, det er nødvendigt.

I dette kapitel har vi set, hvordan skribenterne med overlæg bringer sig i prekære situationer, her belyst ved deres omgang med våben. I teksternes udgangspunkt er der således en klar intention på spil: Skribenten har lagt en spektakulær plan, som sættes i værk, og for en del af teksternes vedkommende synes tekstens koncept at udgøre pointen i sig selv. Den tekstlige realisering er nedprioriteret, hvilket gør teksterne reducerbare til en fiks ide og skribenternes selvfremstilling til en simpel negativt opbyggelig attitude. Reducerbarheden gælder for så vidt også Günter Wallraff og Hunter S. Thompson, deres retoriske koncepter er også spektakulære,

men deres retoriske realiseringer af handlingsprincipperne bibringer læseren af teksterne en erfaring, som en del af imitatorerne underkender.

Epideiktikken, ifølge Cynthia S. Sheard, indbyder til at evaluere de fællesskaber, vi er del af, vores egne såvel som andres, også vores ledes, roller og ansvar. “[It can] help us scrutinize our own privately and publicly held beliefs and prejudices, to evaluate them and to decide whether to reaffirm *or reform* them.”²⁵⁸ Sheard beskriver en særlig struktur i den epideiktik, der er forandringsrettet – ikke konservativ og bekræftende som epideiktik traditionelt er blevet beskrevet. I den forandringsorienterede epideiktiske retorik folder teksterne nuet og nutiden ud som (primært negative) visioner, der udforskes og erstattes med en alternativ vision. Alternativet består i disse reportagetekster enten i en bedre verden, hvor individet står imod strukturerne (‘Se på mig! Det kan godt lade sig gøre!’) – eller i en endnu værre verden, hvor visionen udvikler sig i forhold til sin egen logik og et skræmmebillede oprulles (‘Se, hvor jeg lider, det burde I også gøre’ eller ‘Se mig lige engang. Vil I ende på samme måde?’). Hvad enten det er utopien eller skræmmebilledet, der oprulles, har retorikken i reportagerne den funktion at aktivere og skabe bevidsthed om de vedtagne sandheder, de usle værdier og principper, vi er fælles om at dyrke, eller de ædle, vi burde dyrke i stedet. Skribenten fungerer som kritisk epideiktiker og det enten i den traditionelle kulturheroiske forstand, hvor formålet af Dale Sullivan defineres som denne:

as a mature member of the culture, [to] create [...] an aesthetic vision of orthodox values, an example (*paradeigma*) of virtue intended to create feelings of emulation, leading to imitation.²⁵⁹

Eller også igennem ironisk benægtelse eller larmende afmægtig opgivelse af denne funktion. Skribenterne enten mestrer eller undergraver den rolle, der er epideiktikerens, idet de alle tager kritisk stilling til ortodoksierne og sætter dem på prøve.

²⁵⁸ Sheard (1996), side 777. Min fremhævelse.

²⁵⁹ Sullivan (1993), side 118.

I det epideiktiske element kan man også finde en mulig forklaring på selve den omfattende imitatio, som Wallraff henholdsvis Thompson er blevet genstand for: Deres vellykkede, (om end) forholdsvis ekstreme eksponering af nogle journalistiske grundværdier har vakt beundring og vilje til at efterfølge deres eksempel. Og hvad enten man er journalist eller ej, er der appel i deres princip om at være tro mod sin personlige, kropslige erfaring: at prøve sine fordomme, sine mistanker og antagelser af, udfordre nogle rutiner, og se hvordan det føles. Denne hyldest til menneskets mavefornemmelse, der slår igennem trods social tilpasning og tillærte retorikker, kan være nøgle til det sandhedsbegreb, der hersker i den personlige spektakulære reportage, og som jeg skal undersøge i næste kapitel.

*

IV. SKRIFTLIG HÅNTERING AF SANDHEDEN:

Subjektiv dokumentar som diskutabel epideiktik

Feature står [...] i et visst motsetningsforhold til dokumentarismens sannhetsforståelse. [...] Så hva er utfordringen? Kanskje å forene det beste fra den dokumentariske reportasjen med det beste i featurereportasjen? Slik kan vi forankre den subjektive opplevelsen i en konkret og sansbar virkelighet.

Jo Bech-Karlsen, *Reportasjen*²⁶⁰

Utgangspunkten måste naturligtvis vara att journalisten ska tala sanning. Det kan ju inte vara något förtjänstfullt i sig att ljuga eller att luras. Frågan gäller om ändemålet helgar medlen, och när i så fall lögnen kan accepteras som journalistisk metod.

Torsten Thurén, *Ljusets riddare och djävulens advokater*²⁶¹

Med eller uden våben bliver scenen i de spektakulære personlige reportager sat, og nu skal det handle om det sandhedsbegreb, skribenterne opererer med i deres respektive opsætninger: Hvad er det, de søger, eller: hvad søger de at fremprovokere?

Umiddelbart er sandhedsbegrebet i den spektakulære personlige reportage nært forbundet med det forhold, at skribenten kan hævde sin personlige frihed og uafhængighed. Skribenterne arbejder på egen hånd og af idealistiske eller ligefrem ideologiske grunde og har haft forholdsvis frie hænder. Ikke desto mindre

²⁶⁰ Bech-Karlsen (2000), side 21.

²⁶¹ Thurén (1988), side 273.

findes der en grundlæggende fortælling i teksterne om en proces, der begynder med skribentens desperation over en forsmået uafhængighedsfølelse: Skribenten erkender og erklærer sin afhængighed og, som reaktion herpå, realiserer han sin retoriske handlekraft på trods af omstændighederne. En korporlig og skriftliggjort konfrontation med de indre og ydre rammer og vilkår kan siges at udgøre den epideiktiske vision efter det princip, at man må rive ned, før man kan bygge op.

Konfrontationen kan ske med maske på

Man muss sich verkleiden, um die Gesellschaft zu demaskieren, muss täuschen und sich verstellen, um die Wahrheit herauszufinden.

Således Günter Wallraffs mest fortættede formulering af sit eget arbejdsprincip.²⁶² Eller konfrontationen kan ske uden, som Hunter S. Thompson – trods sin brug af roller og pseudonymer – ofte lægger op til:

My way of joking is to tell the truth. That's the funniest joke in the world. /

Muhammad Ali. / Indeed ... And that is also as fine a definition of 'gonzo journalism' as anything I've ever heard, for good or ill.²⁶³

Sådan formulerer Thompson et forholdsvis enkelt princip, som han imidlertid komplicerer i praksis, fordi han demonstrerer et legende og eksperimenterende forhold til sandheden.

Et andet grundelement i sandhedsprincippet er beskrivelse. Al reportage gør i en vis forstand læseren til vidne. *Evidentia* eller nærvær gennem beskrivelse af udvalgte elementer er reportagens traditionelt fremmeste måde at belyse nogle forhold, anskueliggøre en problemstilling og etablere historiens troværdighed.²⁶⁴ *Evidentia* er imidlertid ingen rationel argumentationsform, tværtimod er der rig mulighed for at manipulere tid og sted og proportioner i denne visualiserende

²⁶² Wallraff (1985).

²⁶³ Thompson (1979), side 595

²⁶⁴ Perelman & Olbrechts-Tyteca (1971) om "Selection of Data and Presence", side 115-120.

fremstilling.²⁶⁵ Göran Rosenberg skriver advarende om grænselandet mellem kreativ journalistik og fiktion og påpeger, at løsrevne fakta sjældent fungerer som belæg for en journalistisk sandhed, men snarere som en vilkårlig validering af dens autenticitet:

[Exakta detaljer] utgör i regel inte en berättelses faktamässiga stomme, de är inte till för att underbygga dess centrala påståenden. De är till för att underbygga dess trovärdighet. I värsta fall kan de bygga om en illa underbyggd berättelse till en journalistisk potemkinkuliss.²⁶⁶

Netop de personlige, spektakulære reportager deler dog den særlige antagelse, at sandheden ikke blot skal beskrives (sandt), men skal fremdrages aktivt af skribenten selv. Ofte involverer historien et besøg bag scenen: på redaktionen, på hotelværelset, på vaskeriet, og den præmis gælder, at sandheden findes derude et sted. Enten i form af upåagtede sandheder og tavs viden, der findes uden for de iscenesatte og velforberedte begivenheder så som pressemøder, skemalagte interviews og shows, og udgør en mere virkelig virkelighed, som skal opsøges, opleves og beskrives af den tålmodige og/eller ekstra sensible reporter. Eller, som vi senere skal se, er den eneste garanti for sandhed den, at skribenten selv har skabt sandhed med provokationer, som har haft mærkbare konsekvenser. Eller endelig i mere håndfast forstand findes sandheden derude i form af hemmeligheder, der skal afdækkes og dokumenteres af den stædigt undersøgende reporter. Som det fremgår af Günter Wallraffs programerklæring ovenfor, så ser han netop et behov for at forklæde og forstille sig med det formål at demaskere samfundet og afdække sandheden. De interessante sandheder er den slags, som nogen forsøger at holde skjult, både i praktisk forstand og i og med deres retorik. Hans indstilling eksemplificeres klart i det kapitel i *Ganz Unten*, der beskriver hans periode som ansat hos McDonald's under sin falske tyrkiske identitet. I levende detalje afslører Wallraff de uhygiejniske forhold i

²⁶⁵ Se fx Alan Gross' analyse af en krigshistorisk udstilling i Østrig i hans "Presence as Argument in the Public Sphere", *Rhetoric Society Quarterly* (35) 2, 2005.

²⁶⁶ Rosenberg (2000), side 62-63.

køkkenet og betitler sit kapitel: ”’Essen mit Spass’ oder der letzte Frass”.²⁶⁷ Her bliver burgerkædens forløjede reklameretorik – *Essen mit Spass*/Spis med fornøjelse – sat i anførselstegn og umiddelbart korrigeret, idet den bliver kontrasteret med den rå og usmykkede virkelighed, som Wallraff har bevidnet: *der letzte Frass*/den værste hundeæde. Sidstnævnte vending er mundtlig og grov og rimer tilmed fyndigt på det muntre reklameslogan, der gik forud. Et forarget udråbstegn fra Wallraffs pen er umiddelbart underforstået: Disse mennesker bedrager os! Og efter Wallraffs overbevisning må man konstruere et påskud for at snige sig om bag kulissen – her: om bag disken – for at afsløre den virkelighed, der gemmer sig under den retoriske sminke.²⁶⁸

Sandhed hos Hunter S. Thompson er ikke nødvendigvis det modsatte af løgn. Den er langt sværere at afgrænse og begribe, og ikke desto mindre finder gonzojournalisten den værd at famle efter og fægte med. Thompson føler sig tiltalt af bokseren Muhammad Alis dictum om simpelthen at sige sandheden, for det skal der nok komme noget sjovt ud af. Thompson kan interagere med mennesker, sige nogle sandheder ”as a way of joking” for at fremprovokere nye, måske uventede sandheder. Hunter S. Thompson tropper således typisk op som Hunter S. Thompson og noterer sig, hvilken effekt det har. I sin personreportage fra 1970 om eks-skisportsstjernen Jean Claude-Killy ankommer Thompson iført fåreskindsvest og halskæde til en reception, hvor Killy er til stede sammen med en gruppe sælgere fra skifirmaet *Head*:

They are wise in the ways of publicity – but my neckpiece was obviously more than they could handle. Their faces tensed when I reached into the beer tub.²⁶⁹

²⁶⁷ Wallraff (1985), side 28.

²⁶⁸ I dette kapitel hos Wallraff er det ikke så meget behandlingen af udlændinge, som hygiejnestandarden og arbejdsforholdene hos McDonald’s generelt, der sættes under kritik.

²⁶⁹ Thompson (1979), side 85.

Ligesom Wallraff er Thompson interesseret i at 'gennembryde PR-barrieren', som han siger det i Killy-artiklen, og ligesom Wallraff spiller Thompson bevidst en mere eller mindre provokerende social rolle. De kan begge gøre sig fortjent til den ros, der bliver Wallraff til del, fx hos Rosenberg, der skriver om "Wallraffs kompromisslösa beredskap att sätta sin egen person på spel, att använda sig själv som journalistiskt vapen."²⁷⁰ Modsat Wallraff medbringer Thompson imidlertid sin personlige initiale ethos og sin egen persona som en given, tvingende omstændighed, når han skal skaffe og skrive sin historie.

Uanset maskeringer og karikaturer offentliggør Wallraff og Thompson de sandheder, der efter deres personlige og professionelle vurdering er de relevante. Da Thompson udgiver sine artikler om præsidentvalgekampagne i 1972 i bogen *Fear and Loathing on the Campaign Trail '72*, erklærer han i sin indledende Author's Note, at efter hans opfattelse er og bliver journalister og politikere professionelle modstandere, der ikke skal være svirebrødre efter fyraften og begynde at tage uprofessionelle hensyn til hinanden: "As far as I was concerned, there was no such thing as 'off the record'."²⁷¹ Dette er et princip, der, som vi skal se, tages op på demonstrativ facon af nogle af de danske skribenter. Wallraff bedyrer til gengæld i et interview, at han altid har respekteret privatlivets fred og kun skriver om folk i deres professionelle funktioner. Inden for den ramme kører det 'skjulte kamera' imidlertid konstant. Undercoverreportage sætter netop fokus på ting, der foregår *off the record*, og når artiklen skal trykkes, konsulterer reporteren sjældent de mennesker, han skildrer og citerer, men afgør selv, hvad der i sandhedens navn skal gives videre.

Forskellen på de to paradigmer kan groft skitseres som den, at i rollereportagerne er sandheden (fx afsløringer af embedsmisbrug og pligtforsømmelser) et mål, der helliger midlerne (forklædningen, det midlertidige bedrag), imens sandheden i gonzojournalistikken, i hvert fald ifølge Hunter S. Thompsons selvforståelse, er et middel uden veldefinerede mål. Bech-Karlsen

²⁷⁰ Rosenberg (2000), side 236.

²⁷¹ Thompson (1973), side 14.

beskriver en historisk skelnen mellem dokumentarreportagen på den ene side og featurereportagen på den anden: Den dokumentariske retning dominerede i Norden i 60'erne og 70'erne og var ”preget af en positivistisk orientert sosiologi, og af en nesten vitenskabelig (ofte marxistisk) forståelse af virkelighed og sannhet,” skriver Bech-Karlsen.²⁷² Featurejournalistikken derimod, og den sandhedsopfattelse, der knytter sig hertil, kommer til Norden i 1980'erne og er ”delvis påvirket” af den amerikanske new journalism, hvor skribentens personlige oplevelse er central, og ”også sannheten [kan] være subjektiv”.²⁷³ Det er oplagt at tildele Wallraff og Thompson en plads i hver deres ende af skalaen, men i dette kapitel vil jeg blandt andet vise, at der naturligvis ikke er tale om rene former: Wallraff er *også* eksplorativ, Thompson er *også* strategisk. De to mønsterdannende skribenter har dog et grundlæggende tilhørsforhold på hver deres side af denne sontring.

Til illustration heraf har jeg valgt to tekster, hvor Thompson og Wallraff hver især forsøger at komme ind på livet af en offentlig person. Det gælder på den ene side Thompsons skildring af sit møde med den legendariske boksemester Muhammad Ali i artiklen ”Last Tango in Vegas: Fear and Loathing in the Far Room”, som optrådte i *Rolling Stone* nr. 265, 1978, og på den anden side et kort kapitel fra *Ganz Unten*: ”Rohstoff Geist”/”Råstof: Ånd”, hvor Günter Wallraff under sin tyrkiske dækidentitet opsøger CSU-formanden Franz Josef Strauss og hans tilhængere til et politisk stormøde i Bayern.²⁷⁴

Hvordan de to sandhedsopfattelser realiseres og kombineres hos de danske skribenter vil jeg undersøge ved at se først på Claus Beck-Nielsen og Allan Nagel, der praktiserer en bemærkelsesværdig knaphed i selvfremsstillingen og overlader det identitetsskabende arbejde til læseren og til omgivelserne i øvrigt. De konstruerer en dækidentitet, der overlapper med deres skribentidentiteter, men i uklar grad og med en dunkel funktion. Som kontrast hertil skal vi derefter se på Morten

²⁷² Bech-Karlsen (2000), side 20-21.

²⁷³ Bech-Karlsen (2000), side 21.

²⁷⁴ Thompson (1979), side 591-622 (jeg studerer kun første del, side 591-602, hvor interviewet med Ali kommer i stand og behandler ikke selve det efterfølgende interview); og Wallraff (1985), side 28-36.

Sabroe og Michael Jeppesen, der til gengæld praktiserer en eksplicit stil, idet de nok agerer som uafhængige og alternative skribenter, men også melder klart ud om den afhængighed, de alligevel arbejder under i form af personlige idiosynkrasier: fordomme, sympatier, behov og andre menneskelige svagheder. Endelig skal vi studere Mads Brügger ude og hjemme, nemlig i en reportage fra USA og én fra Fyn. Begge steder synes han at søge sandheden i form af at finde adækvat udtryk for en række absurde indtryk i de scenarier, han har opsøgt. I alle teksterne vil jeg søge at beskrive, hvilket eksempel skribenten sætter i sit selvskabte scenario og svare på spørgsmålet: Hvori består det retoriske handlingsprincip i deres sandhedssøgen? Hvilke sandheder – eller sandhedssøgende roller og handlingsprincipper – tilbydes læseren?

Günter Wallraff & Hunter S. Thompson: Sandheden som mål eller middel

CSU (Christlich-Soziale Union) er CDU/Kristendemokraternes søsterparti i delstaten Bayern, og Wallraff er taget til et politisk stormøde i Passau, Bayern, hvor 7000 mennesker sidder bænket ved langborde for at overvære Franz Josef Strauss holde en tre timer lang tale, imens de drikker mange og store øl. Wallraff er mødt op under sin tyrkiske dækidentitet med brune kontaktlinser og så fremdeles, og hans strategiske tilgang til sin opgave er tydelig. Han har nogle ganske bestemte kritikpunkter, han vil føre bevis for; en ganske bestemt falskhed og dobbeltmoral, han vil afsløre og dokumentere.

Den racistiske holdning i forsamlingen er hurtigt dokumenteret. Så snart 'Ali' forsøger at sætte sig ved et af bordene, bliver han afvist og tiltalt med banden og svovlen som 'en af de der muldyrdrivere', der ikke ved, hvor han hører til.²⁷⁵ Serveringspersonalet ignorerer ham, indtil én af dem simpelthen beder ham om at gå.

²⁷⁵ Wallraff (1985), side 23.

Med sine beskrivelser markerer Wallraff desuden situationsironien, kontrasten mellem retorikken i Strauss' tale:

”Wir sind eine Partei intelligenter Leute, wir haben intelligente Wählerschichten [...] Wir müssen von unserem Rohstoff Geist [...] einen besseren Gebrauch machen,”

- og så de stærkt berusede tilhørere, hvoraf nogle letter blæren ved bordene ud gennem buksebenet og andre må fjernes af samaritter og Røde Kors-folk.²⁷⁶ Dels får Wallraff ved beskrivelse anskueliggjort den åbenlyse racisme i forsamlingen, dels som i kapitlet om McDonald's fremstiller Wallraff en floskuløs, løgnagtig retorik, som dækker over en uskøn virkelighed. Kontrasten mellem sandt og falsk er håndfast.

Hunter S. Thompsons artikel tager udgangspunkt i et mislykket møde med Muhammad Ali og *hans* følge på en flyvetur fra Chicago til lufthavnen La Guardia i New York. Thompson havde forventet at blive inviteret med som del af selskabet, han havde faktisk en eksklusiv aftale, men som han nu rasende forklarer det i mønttelefonen for den agent, Hal Conrad, der havde fået aftalen i stand:

”My whole story's fucked [...] That crazy bastard [Ali] didn't even know who I *was* [...] I made a GODDAMN FOOL OF MYSELF, Harold! He looked at me like I was some kind of *autograph bound!* [...] You call me in the middle of the goddamn night [...] I take the *insane* risk of dumping my whole story in a parachute bag and flying off on a 2000-mile freakout right in the middle of a deadline crunch to meet a man in Chicago who treats me like a wino when I finally get there ... And now you're talking to *me*, you pigfucker, about WASTING TIME?”²⁷⁷

At Thompson overdriver sit raseri for at opnå noget (dels gennemslagskraft i den fortalte situation, dels en skærpelse af sin personas profil i fortællesituationen) bliver klart undervejs i talestrømmen efter en salut, hvor Conrad, som Thompson udtrykker

²⁷⁶ Wallraff (1985), side 24-25

²⁷⁷ Thompson (1979), side 591-92. Fremhævelser originale.

det, tøver akkurat længe nok med sit svar til at få Thompson til at smile 'for første gang den dag'.²⁷⁸ Afsnittet demonstrerer en karakteristisk måde hos Thompson, hvorpå han slår virkemidler til og fra med øjeblikkelige omslag i tekstens stemning til følge. I dette tilfælde er der tale om, at skribenten taber og genvinder besindelsen fra én sætning til den næste, hvilket fungerer som et signal til læseren om, at teksten er en retorisk konstruktion, og at reporteren er fint i stand til at se sig selv udefra.

Raseriudbruddet, den sociale adfærd, røbes altså som strategisk, og Thompson begrundet nu eksplicit sin grove adfærd med den erkendelse, at Muhammad Ali er ualmindeligt vanskelig at komme ind på livet af. Han har gennem 18 år som berømt fået gravet en dyb og "deceptively narrow-looking moat ... between his 'public' and his 'private' personas,"²⁷⁹ og Thompson har brug for Hal Conrads hjælp til at nå igennem til Ali. Han følger sit raseriudbrud op med personlige trusler, idet Thompson skitserer et scenario, hvor han selv klæder sig ud som Conrad for at lave en offentlig scene i et gadespringvand og bringe Conrad i vanry. Truslerne virker, og Conrad skaffer Thompson adgang til Muhammad Alis hotelsuite. Herfra improviserer Thompson på egen hånd og klarer at krydse den resterende strækning gennem PR-barrieren med én samlet indsats:

Ali is a hard man to con – but when he got on the subject of his tragic loss of 'all privacy', I figured it was time for the frill.

[...] I knew what I wanted, and I knew where it was in my parachute bag: yes, a spectacularly hideous full-head, real-hair, seventy-five-dollar movie-style red devil mask – a thing so fiendishly *real* and ugly that I still wonder, in moments like these, what sort of twisted impulse caused me to even pack the goddamn thing, much less wear it through the halls of the Park Lane Hotel and back into Muhammad Ali's suite at this unholy hour of the night.

²⁷⁸ Thompson (1979), side 592.

²⁷⁹ Thompson (1979), side 594.

[...] I knocked twice, then leaped into the room when Bundini opened the door, screaming some brainless slogan like 'DEATH TO THE WEIRD!' [...]

The moment I saw the expression on Muhammad's face, I knew my mask would never get back to Woody Creek. His eyes lit up like he'd just seen the one toy he'd wanted all his life, and he almost came out of the bed after me...

'Okay,' I said lifting it off my head and tossing it across the room to the bed. 'It's yours, my man – but let me warn you that not *everybody* thinks this thing is real funny.'²⁸⁰

Hermed har Thompson vundet sin værdighed i den fortalte situation og overtaget en sjælden magt over situationen. Han har skabt en unik dynamik i sit forhold til Ali, der sætter Thompson i stand til at skrive en historie, der ikke ligner alle de andre journalisters benovede artikler og ikke indeholder de samme anekdoter og de samme ikke spor eksklusive betroelser. Thompson er således ikke ude efter bestemte sandheder, indrømmelser eller afsløringer, men snarere efter at skabe de rette sandhedsbetingelser i form af både symmetri og opmærksomhed i kommunikationssituationen.

Wallraff på sin side bluffer sig vej til at tale personligt med Franz Josef Strauss ved at give sig ud for at være repræsentant for Türkes, lederen af det tyrkiske fascistiske parti De Grå Ulve, hvilket forvandler Strauss til venligheden selv. Wallraff har lagt en strategi og gennemfører den med held: Strauss lader sig fotografere med Wallraff/Ali/Türkesrepræsentanten og forærer ham en signeret udgave af sit festskrift med samt en personlig hilsen. Dermed er dobbeltmoralen nu også dokumenteret. Det står klart, at havde Wallraff optrådt som sig selv eller som Ali Levent eller som en hvilken som helst anden tyrker, havde han aldrig fået kontakt med Strauss endsige opmærksomhed fra ham. Med sin strategiske løgn har Wallraff

²⁸⁰ Thompson (1979), side 600-601.

afsløret Strauss som dobbeltmoralsk racist og fascist (og desuden som retor i ordets værste forstand). Han har fået billedet i kassen og kan drage videre til næste destination.

Hensigter og kontekster hos Thompson og Wallraff er selvsagt forskellige, men det er værd at bemærke, at hvor Thompson fik en regulær samtalsituation i stand på sine egne vegne og erobrede *common ground* med Muhammad Ali, fik den forklædte Wallraff blot etableret en fiktiv samtalsituation og rettet en anklage mod sin mand, Strauss. Hos Wallraff er reportagens scenario forholdsvis statisk, idet en dækidentitet ikke er en person, der kan blive klogere eller ændre holdning. Den er en flad figur og et redskab til fuldbyrdelse af skribentens dagsorden, og dette er en afgørende forskel til Thompson, der i sit scenario udfordrer sin interviewperson under eget navn, i sit eget tøj og i sin egen stil og dermed lærer af sin *egen* erfaring. At Wallraff får adgang til Strauss ved en enkel og specificeret løgn, er nok så interessant for læserne og kompromitterende for politikerne, men de besværligheder, Thompson går igennem, har deres egen dokumentariske værdi, fordi skildringen faktisk giver læseren et indtryk af den reelle pris, han har betalt for at få sit interview med Muhammad Ali, og læseren kender sandhedsbetingelserne for den samtale, der følger. Wallraff derimod samler beviser og fortsætter først sine eventuelle samtaler med de involverede parter efter redaktionens slutning og ikke sjældent møder han dem i retten.

I de to danske tekster, vi skal se på nu, er det ikke en konkret offentlig person, hvis personlige pr-barriere skal gennembrydes. Claus Beck-Nielsen og Allan Nagel sætter snarere deres krop og deres retoriske kræfter ind på at undersøge den sociale dynamik i større grupper af mennesker, henholdsvis de sociale myndigheder i København (Beck-Nielsen) og Hjemmeværnet, ”Danmarks folkelige forsvar” (Nagel).²⁸¹

²⁸¹ Nagel (2003), side 5.

Claus Beck-Nielsen & Allan Nagel: Sandhed gennem føjelighed

I Claus Beck-Nielsens artikelserie ”Journalnr. xx” i *Information* i perioden 2.-10. marts 2001 springer wallraffposituren umiddelbart i øjnene. Avisen beskriver konceptet således:

Præcis et døgn ad gangen tager Claus Beck-Nielsen det karakteristiske ”Beck-” ud af sit navn og går på gaden som Claus Nielsen, manden uden hjem, penge og personnummer. Præcis 24 timer efter vender han tilbage til sit normaldanske liv med lejlighed, kone og barn. I en serie artikler fortæller *Information* Claus Nielsens historie fra skiftende synsvinkler.²⁸²

Fra begyndelsen er ordet givet til Claus Nielsen selv, der fortæller i en monologform, som er udhævet i anførselstegn. Wallraff-referencerne synes utvetydige:

”Jeg står af toget og går direkte til bunds ... her er ikke noget sikkerhedsnet, på fem minutter er jeg allernederst på bunden af bagtrappen bag Hovedbanegården, blandt de andre ... narkomaner ... af den værste slags, den slags der har ingenting [...] kein Problem, jeg kan blive her resten af livet, ligesom dem, det her er bunden, herfra falder du ikke længere [...] men jeg ... nix! ... vil ikke stå her og dø [...] i morgen finder jeg mig et arbejde, jeg vil tjene mine egne penge, jeg vil klare mig selv, det har jeg altid gjort, jeg har bare lige brug for en hjælpende hånd, bare de første dage [...]”²⁸³

Claus Beck-Nielsen har påtaget sig en identitet som en fremmed, der imod nogle hårde odds vil forsøge at klare sig på det danske samfunds præmisser: Den ovenfor citerede passage klinger som en hensigts- eller programerklæring, der skal vejlede læsningen. ”Jeg vil bare gerne klare mig selv”, gentager han undervejs på sin færd gennem København. Der er påfaldende ligheder med konceptet for Wallraffs *Ganz*

²⁸² ”Manden uden nr.: Og så går vi ud på Nettet”. *Information* 3. marts 2001, 1. sektion, side 8.

²⁸³ ”Du eksisterer ikke”. *Information* 2. marts 2001, 2. sektion, side 12.

Unten. Nielsens konstruerede ubehjælpssomme sprog med en enkelt gal ordstilling ("den slags der har ingenting"), løbende afbrudt af tøvende pauser... og iblandet tyske gloser, er et konstrueret indvandrer-dansk af samme karakter som Wallraffs primitivt improviserede 'Ausländerdeutsch', som Wallraff selv betegner det.²⁸⁴ At Beck-Nielsens alter ego endda måltrettet går "direkte til bunds", at han placerer sig "allernederst på bunden" og gentager, at "det her er bunden" fungerer også som en insisterende allusion til *Ganz Unten*, der i dansk oversættelse netop fik titlen "På bunden".²⁸⁵

Claus Nielsens talestrøm giver ofte udtryk for indignation, hvilket forstærkes af de mange tegn: tre prikker... (der let kan læses som "tsk tsk") og udråbstegn (der udtrykker forargelse og et ønske om læserens bekræftelse af dens berettigelse):

... så kommer der en dame, sætter sig over for mig på den anden side af bordet, højst en meter væk, hun taler med en kollega ... om mig! ...

[...] Hun gir mig et klippekort ... med ét klip, - så kan du klare dig gennem dagen ... - Hvordan? Siger jeg ... Hun giver mig en liste over steder, jeg kan være ... Væresteder ...²⁸⁶

Samme afsnit ender med, at Nielsen afslår hjælp: "Nej tak ... Jeg går selv ..." Og teksten fortsætter: "Station 1 ... banken, apoteket, posthuset ... det er det samme system: først glasdøren ... så den gule linie ... så skranken ... og først derefter omme bag: Mensch!"²⁸⁷ Og så: "forfra, fra bunden ... den gik ikke med det officielle Danmark, ikke en øre, ikke så meget som en madras natten over ..." ²⁸⁸ " - Jeg er tynd, siger jeg så og tager mine knogler frem, - se! Siger jeg, - jeg fryser ihjel ..." ²⁸⁹

²⁸⁴ Wallraff (1985), side 12.

²⁸⁵ En dansk udgave, *På bunden*, udkom i 1988 på Forlaget Fremad.

²⁸⁶ "Du eksisterer ikke". *Information* 2. marts 2001, 2. sektion, side 12.

²⁸⁷ "Du eksisterer ikke". *Information* 2. marts 2001, 2. sektion, side 12.

²⁸⁸ "Manden uden nr.: Og så går vi ud på Nettet". *Information* 3. marts 2001, 1. sektion, side 8.

²⁸⁹ "Claus Nielsen i ghettoen". *Information* 7. marts 2001, 1. sektion, side 6.

Alt i alt tager fortællingen sig ud som en voldsom kritik af det sociale system i Danmark, men Beck-Nielsens tekst er samtidig en insisterende benægtelse af både konsekvens i handlingsmønstret hos Claus Nielsen og af eventuelt bevidste intentioner. Typisk undvigende replikker lyder: ”I don’t know”, ”– Det var et tilfælde, siger jeg, - you know, siger jeg, - life! ...” og ”Det ved jeg ikke.”²⁹⁰ Ligeledes frasiger Claus (Beck-)Nielsen sig det spektakulære i sit koncept og påberåber sig til gengæld et ydmygt fravær af intentioner, hvilket også italesættes i den udvidede fortælling, bogudgaven:

Hun [Else, ejeren af Galleri Specta] bladrer lidt i artiklerne om Claus Nielsen og pressemeddelelsen om den hjemløse forfatter Claus Beck-Nielsens asyl på Galleri Specta. - Jeg kan godt se, det er meget gennemtænkt, siger Else. *Hvilket er præcis det, det ikke er. Det er livets kaos, der er blevet formuleret.* Døren går op, - hej, Else. Endnu en veninde. Denne gang fra Information. Hun kaster et blik, låner et kunstmagasin af Else, - nåh, prøver du på at blive ”Specta-kulær?”” siger hun til den hjemløse. - *Tja, siger jeg.*²⁹¹

I denne passage synes en kritisk pointe om indspisthed i det københavnske kunstmiljø tydelig. Den konstruerede persona er dog fortsat inkonsistent og veg, og den implicitte forfatter forsøger at påberåbe sig en eksperimenterende og åben holdning. Men denne ethos er svært forenelig med de håndfaste wallraffpositurer.

Claus Beck-Nielsen og Allan Nagel (*Forklædt som dansker*) har i deres selvfremsstilling det træk til fælles, at deres dækidentitet i nogen grad overlapper med deres egen identitet. Det er imidlertid vanskeligt at afkode, hvilken signifikans man skal tildele disse fællesmængder mellem skribentidentiteten og dækidentiteten. Hos Claus Beck-Nielsen udgør den uklare overlapning i sig selv en central pointe,²⁹² imens

²⁹⁰ ”Manden uden nr.: Journalnr. xx: Jeg ved ikke, hvem borgeren er”. *Information* 6. marts 2001, side 6; og ”Manden uden nr.: Journalnr. xx: Et jobtilbud du ikke kan afslå”. *Information* 8. marts 2001, side 8.

²⁹¹ Beck-Nielsen (2003), side 176-77. Mine fremhævelser.

²⁹² Se nærmere i næste kapitel.

det hos Allan Nagel er en biomstændighed, der imidlertid får afgørende betydning for oplevelsen af hans retoriske handlekraft.

For begge skribenter er der en ambitiøs og abstrakt formuleret intention om henholdsvis at trænge til bunds i virkeligheden (Beck-Nielsen) og finde ud af hvad ”det tavse flertal” af ”almindelige danskere” tænker (Nagel). Disse minder i en vis forstand om bredt kulturelle gonzojournalistiske dagsordener – eksempler kunne være Thompsons jagt på den amerikanske drøm i *Fear and Loathing in Las Vegas* eller Morten Sabroes jagt på danskernes nationalkarakter i artikelserien *Vejen til jante/Gonzo på hjul*²⁹³ – snarere end om Wallraffs strategiske plots, idet der ikke er konkrete afsløringer på tapetet.

At Beck-Nielsens og Nagels tilgang alligevel har udpræget wallraffkarakter skyldes ikke bare deres rollespil, men lige så meget den alvor, hvormed de gennemfører det. Begge skribenter ændrer deres navne, men ikke fuldstændigt. Claus Beck-Nielsen ”fjerner det karakteristiske Beck-” (og bruger desuden varianten Claes Bech, da han optræder i rollen som journalist, der dækker ’Claus Nielsen-sagen’), imens Allan Nagel begynder at bruge sit fulde navn ”Allan N. Kristensen – og ikke som vanligt Allan Nagel, som jeg har brugt i de ti år, jeg har arbejdet som journalist.”²⁹⁴ I begge tilfælde sker der en anonymisering, der er pragmatisk: skribenten skal ikke kunne genkendes, men derudover rummer manøvren en prætention om skribentens forsøgsvise tilnærmelse til en gennemsnitsdansk identitet, hvor Hansen eller Jensen, Kristensen eller Nielsen kommer ud på ét. Dette er eksempel på en tvetydig beskedestopik, der på den ene side siger: Jeg er ikke noget særligt, jeg er bare et menneske som alle andre og tæt på at være hr. hvem som helst, men som på den anden side sagtens kan opfattes som en retorisk kliche og udtryk for det modsatte, nemlig stærk bevidsthed og tro på sin egen retoriske rolle og forvaltningen af sit ansvar.

²⁹³ Thompson (1972) og Sabroe (1999), side 9-46.

²⁹⁴ Nagel side (2003), side 14.

I redegørelsen for sin dækhistorie, nævner Nagel blandt andet, at han også i virkeligheden er uddannet som smed og i øvrigt har haft vekslende typer af beskæftigelse. I en bemærkelsesværdig sætning, der er udhævet og udgør et selvstændigt afsnit som afslutning på dagbogsoptegnelsen '3. juni 2001', bruger han formuleringen: "Og den del af min historie er jo sand."²⁹⁵ Det er imidlertid uklart, hvilken værdi denne halve sandhed har for historien, og det er uklart, hvad læseren skal stille op med det lille "jo" andet end at anerkende, at Allan Nagel er udlært smed og har haft skiftende jobs. Og at han altså ikke lyver så meget for folk, at det gør noget.

Samme problemstilling tager Claus Beck-Nielsen eksplicit op, idet han skriver om 'Claus Nielsen':

Claus Nielsen er en mulig version af mig, han er så tæt på at være mig selv som muligt: Han har min krop, går i mit tøj, og den del af hans biografi, han husker, er min egen: Jeg er født i Jylland, jeg har boet næsten 30 steder i Danmark, jeg rejste til Tyskland i 1994, jeg fejede bl.a. gulv i en nedlagt isfabrik i Hannover, og jeg har, ligesom ham, en forkærlighed for tyske gloser. Hans navn er mit navn, jeg har blot fjernet "Beck-".²⁹⁶

Samme karakter har Allan Nagel/'Allan Kristensens' bidrag til præsentationsrunden på det hjemmeværnskursus, som jeg tidligere har beskrevet.²⁹⁷ Hvor de øvrige kursister åbenlyst prioriterer adgangen til skydevåben højt, da de skal gøre rede for deres motiver for at melde sig til Hjemmeværnet, udtaler Allan Kristensen, at han er drevet af et motiv om at medvirke ved miljøkatastrofer. Denne begrundelse må antages at ligge tættere på Allan Nagels personlige værdier end dem, der kommer til udtryk hos de våbenbegejstrede kammerater. Atter synes Nagel at appellere til læserens velvilje ved at understrege, at han så vidt muligt forankrer sin rolle i sine

²⁹⁵ Nagel (2003), side 14.

²⁹⁶ "Du eksisterer ikke" (Fakta: Om Claus Nielsen). *Information* 2. marts 2001, 2. sektion, side 12.

²⁹⁷ Se ovenfor side 100 og 106-7.

egne værdier og ikke lyver mere end højest nødvendigt. Men hans halvkvædede strategi har ingen klar pointe i forhold til den journalistiske opgave. Den fungerer i bedste fald ethosopbyggende som et signal til læseren om, at han ikke har mistet sig selv.

Mange begivenheder får lov at stå ukommenteret i Allan Nagels bog, men engang imellem bliver hans tone hånlige, når kontrasten mellem Nagels sande identitet og kompetence kommer i for stor kontrast til dækidentiteten og de andres kompetence; han bruger dækket tale eller imiterer den lokale, sociale jargon, og han markerer en ironisk distance med brug af en tankestreg: ”7. september 2002 / I dag skal vi have PR-undervisning – på højt plan.”²⁹⁸ Det samme gælder Claus Nielsens ’indre monolog’, der udgør størstedelen af Claus Beck-Nielsens artikelserie, og som for det meste er registrerende og ureflekteret, men af og til bliver sarkastisk, som fx når han får serveret te på Mændenes Hjem og konstaterer, at ”de hjemløse giver man te, ikke kaffe, hvis de hjemløse får kaffe, hvem ved ... måske går de amok! ...”²⁹⁹ Her demonstrerer skribenterne hver især, at der er grænser for, hvad de vil lade sig spise af med – visse ting kan ikke stå ukommenteret – men dette virker kun antydningssvis som en ethosopbyggende strategi, idet det mest af alt ligner en ufrivillig markering af integritet eller bare af identitet.

Hos Hunter S. Thompson har vi set, hvordan hans ide ofte synes at være at spille nogle tilfældige kort for at se, om det kan få lokale skikkelser til at træde i karakter, og hvilken drejning historien i så fald kan hælde at tage. Claus Beck-Nielsen laver en tvivlsom blanding af Günter Wallraffs veltilrettelagte søgen efter dokumentation og Thompsons improviserede stil. På den ene side signalerer Beck-Nielsen en journalistisk dagsorden om at ville bevise noget bestemt og indsamle dokumentation. Som i Indenrigsministeriet, hvor han taler med chefbetjenten og simpelthen beder om det: ” - vent, siger jeg, - så [kan jeg] måske bare [få] et dokument, hvor der står, at I ikke kan udstede dokumenter til nogen, der ikke kan

²⁹⁸ Nagel (2003), side 74.

²⁹⁹ ”Sig efter mig: Lampe, træ, bil...” *Information* 5. marts 2001, side 4.

dokumentere sig ...”³⁰⁰ Desuden ledsages artiklerne af grynede fotos af Nielsen på gaden, som også giver ekko af Wallraffs dokumentariske (film- og) fotomateriale.

På den anden side er Claus Nielsens færdens planløs og ureflekteret, og den er simpelthen inkonsistent: Han beder om hjælp, men tager aldrig imod den, og han svarer undvigende på de spørgsmål, han møder. Tekstens persona er svag i konturerne, og ligeledes savner hans ethos som skribent karakter: Som læser har man intet at vurdere hans dømmekraft i forhold til. Scenariet *er* unægtelig skabt af Claus Beck-Nielsen, men der røbes ingen intentioner hermed.³⁰¹ Det kan være en cadeau til gonzoimprovisationerne og de litterære udkast til scenarier, men trods sine litterære greb og sin optræden som et konstrueret andet jeg, insisterer Claus Beck-Nielsen ikke desto mindre på autenticitet og oprigtighed i den påtagede identitet:

[E]n del af min biografi, navne på mine slægtninge, steder jeg har boet osv., er forsvundet. Dette hul i bevidstheden modsvares rent fysisk af *den eneste forkælningsgenstand*, jeg har gjort brug af: Det sammenrullede og siden overrevne stykke toiletpapir, Claus Nielsen bærer under højre side af overlæben. Det er den Sorte Box. I den er dele af min fortid forsvundet. *Resten er autentisk. Vi er ét kød. Ét liv.* Vi har fordelt dette liv skævt: Jeg får flere dage i træk, Claus Nielsen får præcis ét døgn, 24 timer, ad gangen. Når de 24 timer er gået, må jeg på spørgsmålet »Hvad hedder du?« igen svare »Claus Beck-Nielsen«. Sådan er reglerne. *Resten er realitet.*³⁰²

³⁰⁰ ”Manden uden nummer: De sidste døgn i Claus Nielsens liv på gaden.” *Information* 9. marts 2001, side 7.

³⁰¹ En anmelder, René Jean Jensen, skriver: ”Det kan være dette i nogens øjne vil diskvalificere projektet, i mine er det tværtimod denne handlen ud i det blå (det uovervejedes energi kunne man måske kalde det, eller bare: mod) der er en af Claus Beck-Nielsens største kvaliteter. [... Hans] insisteren på en ikke-professionaliseret aktivisme.” Se http://www.litlive.dk/bestemt_artikel.asp?id=54 (2006-03-31).

³⁰² ”Du eksisterer ikke” (Fakta: Om Claus Nielsen). *Information* 2. marts 2001, 2. sektion, side 12. Mine fremhævelser.

Både Allan Nagel og Claus Beck-Nielsen arbejder angiveligt for sig selv. For Claus Beck-Nielsens vedkommende skriver han godt nok i første omgang sine reportager til *Information*, men ligesom for Allan Nagel er det hans hovederinde at indsamle materiale til et bogprojekt, som han selv i vid udstrækning udstikker rammerne for. Nagels og Beck-Nielsens troværdighed er lagt an på deres uafhængighed, og for så vidt er deres arbejdsbetingelser hensigtsmæssige, men min vurdering er, at ingen af de to udnytter det retoriske potentiale i deres respektive selvskabte situationer. De undviger den forpligtelse, de har påtaget sig. Nagel udfordrer et fjendebillede, tager ud for at bekræfte eller afkræfte nogle af de fordomme, han selv er med til at nære over for det store tavse flertal, der støtter den politiske højrefløj i Danmark, men han lader ikke fordommene spille nogen rolle i teksten. Med et radikalt åbent sind, som en blank tavle, lader han sin krop og sin pen give stemme til andre kræfter, der virker igennem ham i hans rollespil – det er ikke ham, der stiller op til bestyrelsen, det er gruppen, der opstiller ham:

”Var det det ikke noget for dig at stille op til bestyrelsen i amtet? Jeg synes du var så positiv, da du ringede.”

Jeg ved ikke, hvad jeg skal svare, og trækker på det: ”Jae... det ved jeg ikke. Grunden til, at jeg ringede var, at jeg ville begynde i det små, men det kan da godt være ... synes du det?”³⁰³

På Nagels vegne følger dog nogle hurtige strategiske overvejelser med en klar markering af en intention, der siger, at det måske ikke kun er det *helt* almindelige tavse flertal af danskere, han gerne vil blande sig med, men også nogen med politisk indflydelse: ”Det er NU [...] jeg skal slå til [...] Det er jo det her [...] jeg har arbejdet for i måneder.”³⁰⁴ Personaen fortsætter imidlertid sin vege stil, da Allan Kristensen melder sig som kandidat og henvender sig til partikollegaen: ”Ved du hvordan man gør?” [...] / Jeg takker, smiler lidt genert og lusker hen på min plads”³⁰⁵

³⁰³ Nagel (2003), side 57.

³⁰⁴ Nagel (2003), side 57.

³⁰⁵ Nagel (2003), side 57-

Beck-Nielsen bruger, som vi har set, en lignende viljesløs strategi, når han lader Systemet spille bold med sin Nielsen-skikkelse, uden at han reagerer eller reflekterer.

Vælger man den ekstraordinære løsning: i et journalistisk format at påtage sig en ny identitet og føre en række mennesker bag lyset i sin proces, må man have mål og med. For både Nagels og Beck-Nielsens vedkommende står både deres sociale og deres retoriske adfærd med deres passivitet i besynderlig kontrast til det radikale initiativ, der ligger i teksternes udgangspunkt. Her er ingen aggressiv respons på de forhold, de møder, blot en passiv afspejling af omstændighederne, hvilket harmonerer dårligt med den wallraff-ethos, teksterne samtidig mobiliserer.

Men wallraffmønstret er ingen rummelig tekstskabelon. Den er en stramt defineret rolle med en initial ethos komplet med ideologi og visioner, der er knyttet til formens ophavsmand, og som let kan komme i konflikt med eller simpelthen overskygge skribentens egen ethos. Idet Nagel og Beck-Nielsen forsøger at undgå at være medskabere af deres egen persona, frasiger de sig et retorisk ansvar og skaber ingen vision. Man fornemmer et ønske om at møve nogle anderledes værdier, men de materialiserer sig ikke. En halvkvædet vise om skribenten selv er ikke nok i dette wallraffformat. En helstøbt persona – som udtryk for et retorisk vovemod, der matcher det sociale vovemod, den bedrift, der ligger på inventioplanet – er tværtimod den målestok, der savnes, og den kan have nok så fiktiv karakter, men ville da netop have været en del af skribentens vision og kunne tilskrives ham. I kraft af mønstret stiller Nagel og Beck-Nielsen sig (uafvidende) an som kritiske epideiktikere, der kan inkarnere en kulturel position, vil rose og dadle og tage stilling, men disse skribenter tager ikke stilling, vover ingen hverken positiv eller negativ vision. Heller ikke engang en vision om skribentens egen rolle: Karaktertegningen er så svag, at skribenten synes ikke engang forsøgsvis at ville påtage sig ansvaret. Så vidt vi ved, forsøger skribenterne at gøre sig nogle erfaringer med andre folks rammer og bevæggrunde, andre folks retoriske handlekraft, men oplevelsen bliver aldrig eksplicit kontrasteret med skribentens egen. Og læseren er desorienteret.

Morten Sabroe & Michael Jeppesen (med flere): Sand uafhængighed – eller erklæret afhængighed

'Hundefilosofferne', kynikerne, i det antikke Athen er først i nyere tid blevet nævnt som kandidater til en rolle i den retoriske tradition. Traditionelt bliver kynikerne med Diogenes i spidsen gerne beskrevet i den negative opbyggeligheds terminologi, fx som her hos Karsten Friis-Johansen, der i sin antikke filosofihistorie nævner:

den sagnomspundne Kyniker Diogenes (ca. 400-325), der *chokerede borgerskabet* ved at *bryde med konventionerne*, melde sig ud af samfundet og efterleve et asketisk ideal³⁰⁶ // [...] den notoriske Diogenes [...], der for al fremtid indlagde sig berømmelse ved at bo i en tønde og *tale frisprog* til Alexander den Store³⁰⁷

Kristen Kennedy giver i 1999 sit bud på, hvordan en såkaldt kynisk retorik kan defineres, og principperne stemmer godt overens med den del af den retorikfaglige *agency*-diskussion, der handler om retoriske handlemuligheder for marginaliserede grupper i samfundet. Den kyniske tradition er af princip ikke docerende (hvilket er en god forklaring på, at kyniske skrifter som sådan ikke er overleverede), men handlingsorienteret og performativ, eller om man vil: demonstrativ og provokerende. Den er baseret på ideen om, at livet skal leves i overensstemmelse med principper om naturlighed, antiautoritet, antiborgerlighed. Kennedy kalder den kyniske retorik en "rhetoric of noise", der defineres i modsætning til aristoteliske principper om decorum. Støjniveauet er begrundet i, at kynikerne opererer fra samfundets marginer fra et selvvalgt eller påtvungent eksil og må gøre en ekstra indsats for at blive hørt.³⁰⁸

Ideen om en støjens retorik må give genklang i en afhandling, der handler om retoriske spektakler, men at jeg bringer emnet på banen her, skyldes især kynikernes *korporlige forhold til sandheden*, et emne, jeg tog hul på i forrige kapitel om

³⁰⁶ Friis-Johansen (1998), side 529. Min fremhævelse.

³⁰⁷ Friis-Johansen (1998), side 554. Min fremhævelse.

³⁰⁸ Kennedy (1999).

kroppen som sandhedsvidne i Mads Brügger og Jakob Boeskovs skriftlige håndtering af våben. I både gonzo- og wallraffparadigmet hyldes princippet om deltagende feltarbejde, og i en del af de personlige spektakulære reportager vrider og vender skribenterne sig i processen i kraft af en gonzojournalistisk frygt og lede eller en social indignation beslægtet med Wallraffs. Overlevelsemekanismer træder i funktion, herunder retoriske (overlevelses)strategier, hvoraf en vigtig én består i at demonstrere sin uafhængighed og sit sociale mod – som da Alexander den Store tilbyder Diogenes at opfylde et ønske for ham, og Diogenes beder Alexander om at træde til side, så han ikke skygger for solen.³⁰⁹ Hvor den kyniske filosof imidlertid undsiger materielle bekvemmeligheder og sociale konventioner til fordel for en erkendelse og tilfredsstillelse af naturlige behov, begiver de spektakulære skribenter sig i stedet ud på at bekende deres mangel på kontrol og udpege deres afhængighedsforhold, fx til deres eventuelle arbejdsgiver. De er ikke vismænd, der tøjler deres begær, men de låner ikke desto mindre ethos fra kynikeren, idet de i det mindste *erkender* deres behov – de være sig naturlige eller ikke – og er i hvert fald mindre generte ved dem end deres borgerlige kolleger og læserne som helhed.

To gode eksempler på skribenter, der skriver støjende journalistik fra marginen, selvom de arbejder for store dagblade, er Morten Sabroe og Michael Jeppesen. Morten Sabroe prøver bestandig at gøre sig fri fra organisationens magt og inert i og kommer eksempelvis med følgende pragmatiske programerklæring i slutkapitlet til artikelsamlingen *En luder steg af toget*:

Enhver medarbejder på en hvilken som helst avis skal gøre sig klart, at 'firmaet' kun har en hensigt: At tømme medarbejderen for den sidste dråbe blod. Overfor det kan medarbejderen kun sætte to ting: Tømme firmaets kasse for så mange penge han kan og sige til sig selv at han for at komme hel ud af projektet må se på firmaet som en svigefuld ven.³¹⁰

³⁰⁹ Gengivet fx hos Cicero, *Tusculanae Disputationes* 5,92.

³¹⁰ Sabroe (1994), side 162.

[...] Men nu må det være nok. Jeg må se at komme ud af denne bog og alle de artikler, der ikke giver svar på noget som helst andet end at man som journalist kan komme ud at rejse for avisens penge. Så her er et kampråb til alle tider: Bladet betaler!³¹¹

I parafrase lyder dette illusionsløse manifest som følger: 'Jeg er korrupt og giver mig ikke ud for at være noget andet. Avisen tænker i penge, så jeg tænker også i penge, hytter mit eget skind for at beskytte mig. Jeg har valgt reportagegenren for at komme ud at rejse på firmaets regning, og indholdet af min journalistik kan koges ned ned til dette pragmatiske ræsonnement.' Citatet er som nævnt hentet fra en artikelsamling, hvor Sabroes persona altså afslutningsvis optræder kæphøjt kynisk som i en jeg-har-gennemskuet-det-hele bekendelse ved bardisken sent på natten. Som epilog i bogformat og som kontrast til de illusioner, Sabroe faktisk har gjort sig undervejs i bogen – i form fx af undfangelsen af Happy Journalism – bliver udmeldingen ironisk og kalder på læserens instinktive modsigelse eller nuancering af udsagnene. Den kalder på eftertanke, idet Sabroe netop kan regne med/håbe på, at udsagnet står i en vis kontrast til den ethos, artikelsamlingen eller måske endda hans hidtige journalistiske praksis som helhed har formet: Hans journalistiske praksis, der til stadighed fornyr hans personlige varemærke, er meget andet end beregnende, men faktisk forholdsvis ambitiøs, fantasifuld og eksklusiv. Denne topos kendes fra gonzo-mytologien, idet Thompson ynder at gøre en dramatisk historie ud af, hvordan han opbygger og stikker af fra overdrevent store hotelregninger, ikke engang bladet kan forventes at dække. Den ethosmæssige effekt er den samme: For troværdighedens skyld skal den kunstneriske frihed og utilpassethed koste arbejdsgiverne noget; skribenten skal vise mod til at provokere dem, der har eller kunne have magt over hans journalistiske produkt. Afhængighedsforholdet skal sættes på en prøve med læseren som gysende vidne.

At røbe noget så profant som sine økonomiske bevæggrunde er et eksempel på, hvordan man bevidstgør læseren om sine blandede motiver og situerede

³¹¹ Sabroe (1994), side 165.

udgangspunkt. Der er en forpligtelse på erfaring: Ingenting er uden for referat, og skribenten inddrager sig selv på godt og på ondt. Det giver sig udtryk i konstruktionen af en grov og socialt uforfærdet persona, for her bliver ikke leflet for nogen, og hvis der gør, er skribenten i hvert fald åben om det. Alt dette gælder for Morten Sabroe såvel som for den yngre kollega Michael Jeppesen, bortset fra, at hvor Sabroe fiktioniserer, karikerer og fortegner – og dermed lader læseren bevidne selve den bevægelse, hvormed personaen træder i karakter – insisterer Michael Jeppesen på en uretorisk naturlighed eller en slags nøgtern dokumentarisme i sin selvfremstilling: 'Sådan er jeg virkelig! Forstillelse er for de professionelle, personligt kan jeg ikke andet end at være mig selv'. Morten Sabroe sætter som Thompson gerne et højt tempo (Wiedswang kalder Sabroes stil "heseblesende"³¹²), hvor Jeppesen er rolig og opmærksom, naivt opregnende. Hans troskyldige positur er gennemgående, og Jeppesen skærer ingen grimasser, men antyder kun svagt, at han spiller med pokeransigt og med en strategisk fremstillet persona. Der er langt fra tale om et klart wallraffsk skel mellem den fremviste maske og en autentisk person bagved.

Før ørerne falder af. Sandheden om valgkampen 2005 lyder den fulde titel på Michael Jeppesens reportage(dag)bog, der udkom nogle måneder efter det danske Folketingsvalg d. 8. februar 2005. Med et modsætningstryk på 'sandheden' og med det underforståede første led "Man skal høre meget...", sender titlen alt i alt det budskab, at hvad der egentlig skete i dette kampagneforløb, ikke blot er underbelyst og/eller fordrejet, men simpelthen helt utroligt. Her gives udtryk for en forundring eller en underspillet forargelse over, hvad der foregår bag kulisserne og aldrig kommer offentligheden for øre. Denne topos er en fælles præmis for al undersøgende journalistik, men i de personlige, spektakulære reportager er toposen udfoldet i teksten, ofte som et ræsonnement over reportagens subjektive karakter. Journalisten har haft hjertet og amatørens sensitivitet med – 'for sådan fungerer jeg nu engang' – og har dermed intuitivt haft blik for upåagtede sandheder eller måske fremprovokeret nogle, der var skjulte.

³¹² Wiedswang, red. (1998), side 30.

Michael Jeppesen fulgte den kun tre uger lange valgkamp på tæt hold fra den første pressebriefing hos oppositionens spidskandidat Mogens Lykketoft, den daværende formand for Socialdemokraterne. I denne åbningsscene etablerer Jeppesen sin status af amatør som politisk reporter:

Virker det underligt, at jeg bare sidder her? [...] Jeg stiller mig op ad væggen for at give plads til alle dem, der rent faktisk har en grund til at være her.³¹³

Jeppesen gør sig ingen umage for at gengive det politiske indhold i Lykketofts udtalelser, men lader sig i stedet distrahere og dupere af partiformandens fysiske fremtræden:

Han har et sjovt bryst. Det stritter på midten.

Han sætter sig for bordenden og fortæller. [...] Det lyder godt. Men han blinker meget med øjnene. Han spænder i sin højre hånd. Jeg tror, han er træt.³¹⁴

Her gøres en dyd dels af begyndervanskelighederne, dels af Jeppesens uimponerede åbenhed over for scenariet: 'Jeg noterer bare, hvad jeg ser – og måske får jeg noget med, som de garvede overser'. Forskellen på Jeppesen og de rutinerede kolleger er vigtig:

Journalisterne [...] roder i deres hår. De har et fælles image som skødesløse hårde hunde, og de lever op til det. De er enormt afslappede og tager kun få notater.³¹⁵

I denne henseende har Michael Jeppesen både en organisationsethos og en personlig ethos at forvalte. For det første repræsenterer han *Ekstra Bladet*, der på godt og ondt har status af *enfant terrible* blandt de danske dagblade. På avisens spisesedler, som et flertal af borgere i landet passerer i gadebilledet dagligt, fremtræder redaktionen

³¹³ Jeppesen (2005), side 13.

³¹⁴ Jeppesen (2005), side 13.

³¹⁵ Jeppesen (2005), side 13.

selvbevidst effektjagende og sensationslysten i sine spidsformuleringer af dagens tophistorie. Samtidig tilstræber bladet i sit journalistiske indhold at pleje det image, der udtrykkes i bladets slogan: *Ekstra Bladet tør hvor andre tier* og *Find dig i Ekstra Bladet eller find dig i hvadsomhelst*. Især sidstnævnte slogan, som også er det nyeste, synes meget selvbevidst: 'vi er velsagtens skamløse/provokerende/pågående, men det er nødvendigt i et samfund som vores'. Samtidig repræsenterer Michael Jeppesen ikke mindst sig selv, idet han allerede har en veletableret persona – 'Jeppesen' – der har haft ordet på *Ekstra Bladets* bagside siden december 2002 og før da på bagsiden af gratisavisen *Urban*, hvor hans skribentnavn blev etableret. Som (populær) bagsideskribent har Jeppesen stor journalistisk frihed til at anlægge skæve og humoristiske vinkler i sine historier. Han forventes at skrive som lidt af en original. Jeppesen realiserer dette ved:

Barnlig opmærksomhed og undren, antiautoritet: "[Anders Fogh Rasmussen] er først live igennem, så Lykketoft. Sikke store ører Lykketoft har i sammenligning med Foghs. De er vel dobbelt så store. Vildt."³¹⁶ – en ekstrem udgave af nyjournalisternes indsats for at skrive så fri af forudindtagethed som muligt.³¹⁷

Teenagerattitude med grov personlig humor: En navngiven tv-journalist bliver betegnet som "En bizar personage med tilbageslippet, glinsende strithår, altid i jakkesæt og med så meget skæl på skuldrene, at man skulle tro, han havde vikarieret som juledekoration i Magasin, og med et ansigt med flere tics end en hund, der har fået krampe i øjet og har trådt på en mine."³¹⁸ Og en *patroniserende attitude*, som her, hvor han gengiver sin dialog med en fremmed kvinde i en daginstitution:

- Men du råber og skrider jo konstant! [...] Er du også sådan en lille kommandotrold, når du er derhjemme?³¹⁹

³¹⁶ Jeppesen (2005), side 17.

³¹⁷ Se Hellmann (1981), side 3-4.

³¹⁸ Jeppesen (2005), side 36.

³¹⁹ Jeppesen (2005), side 141.

Disse observationer og grovheder har næsten decideret ikke karakter af stof af offentlig interesse, men ligner snarere privat, kæphøj sladder i øret på en kammerat. Udover den negativt opbyggelige gestus, så er den ethosopbyggende funktion bestemt ikke indlysende for enhver. Så hvad er da meningen? De ovennævnte forskellige demonstrationer af grovheder og anekdoter om egen frækhed bidrager til at lade Jeppesen inkarnere den allermest uinteresserede, distræte eller blaserte læser. Den retoriske funktion, han opnår, er, at som identifikationsobjekt kommer han til at udgøre den sidste bastion: Hvis hans politiske engagement kan vækkes, må der være virkelig god grund til det – og den præmis og retoriske funktion udnytter Jeppesen, fx med

– *impulsive indrømmelser i mundtligt sprog* af at blive rørt, imponeret:

”Mogens griner og griner. Han ser vidunderlig glad ud sammen med [Helle Thorning-Schmidt] [...] Mogens får roser og kindkys og lykønskninger, og jeg er helt forlegen og bevæget over den voldsomme interesse.”³²⁰ – også af modstandernes præstationer: ”Fogh forklarer om Biogen Idecs. Han er sgu meget sej, når han snakker.”³²¹ Disse meldinger signalerer skribentens bevægelighed i dobbelt forstand, idet den holdnings-/standpunktsmæssig og den følelsesmæssige bevægelighed flyder sammen. Og hans personlige engagement flyder langsomt sammen med hans professionelle journalistiske engagement.

Bevidsthedsstrøm/snakken-højt-med-sig-selv i korte sætninger med mange spørgsmål, der røber banale menneskelige træk som tvivl og forfængelighed:

Jeg snuser rundt. Men der er ikke meget at komme efter. Og Lykketoft vil tydeligvis hellere være alene. Og vores samtale før var også lidt pinlig. Men det er svært. Hvad skal man sige? Hvad skal man gøre? Og ikke fordi Lykketoft får mig til at føle mig mere kejtet, end jeg ellers gør, men alligevel. [...] Årh, det er noget rod [...] Til gengæld har Morten Boje lige sagt, at han har læst, hvad jeg har skrevet i avisen fra

³²⁰ Jeppesen (2005), side 187.

³²¹ Jeppesen (2005), side 32.

sin chefs kontor i går. [...] Så ved han da i det mindste, at jeg ikke bare er en eller anden hang-around.³²²

Practical jokes og ubekymrede friassociationer (zeugmatisk med skift i stil og fokus): I en samtale med partiformand Holger K. Nielsen fra Socialistisk Folkeparti falder følgende replikker (Jeppesen spiller ud):

- Hvad skal du i aften?
- Debat om miljøet på DR2
- Regeringen siger jo, at vi skal have billigere afgifter på miljørigtige biler. Vidste du godt, at de har nedlagt forskningen af renere brændstof til biler på Århus Universitet?
- Er det rigtigt?
- Ja.
- Tusind tak. Den vil jeg da bruge.

Lige efter jeg har sagt farvel til Holger, hører jeg noget sjovt i elevatoren [...] Og det var ikke det artige smil, damerne havde på, da de sagde det. Til gengæld hører jeg også en indre stemme fortælle mig, at det ikke var pænt at binde Holger en historie på ærmet, men Lars Løkke svarer fint for sig, da han får den nedlagte universitetsafdeling forelagt i fjernsynet, så alt er godt.³²³

Ingen respekt for almindelig presseskik som at respektere udtalelser, der gives uden for referat. Eksempelvis citeres Mogens Lykketoft fra en samtale om den nye generation hos Socialdemokraterne:

³²² Jeppesen (2005), side 24.

³²³ Jeppesen (2005), side 29.

- Det her må du ikke skrive i avisen, men jeg ofrer mig ved at stå forrest. Det er bedre, at vi taber valget med mig forrest, end at en af de unge knækker halsen på det.³²⁴

Som dagene går bliver Jeppesen *involveret som aktør* og gengiver eksempelvis, hvordan han belærer Lykketofts politiske rådgivere³²⁵ og irttesætter, hvad han oplever som sensationslystne og tendentiøse kolleger, der løber med halv vind i deres historier. Som her, hvor Lykketoft taler på Teknisk Skole i Års og i forbindelse med en pointe om ulandsbistand har nævnt tsunamikatastrofen i december 2004 og en (navngiven) journalist udbryder:

- Han [Lykketoft] udnytter flodbølgen, hørte du det?

Jeg rynker brynene og ryster på hovedet.

- Okay, okay, siger han og trækker den tilbage.³²⁶

Og her i samtale med en anden kollega, hvor det er Jeppesen, der spiller bebrejdende ud:

- Din artikel i dag handler om, at Lykketoft kun tør møde socialdemokratiske vælgere! Selv TV Avisen og Nyhederne kørte historier på, at han var gået direkte i Venstre-land!
- Nå, gjorde de det?
- Og du skriver, at han ikke tør møde dem!
- Nå ja, jo...
- Og du skriver, at han ikke tør møde vælgerne på gaden. Har han ikke været på gaden hver dag?
- Jo, men... Ja...³²⁷

³²⁴ Jeppesen (2005), side 48.

³²⁵ Jeppesen (2005), side 101 og 124.

³²⁶ Jeppesen (2005), side 70.

³²⁷ Jeppesen (2005), side 91.

Jeppesen møder således op som noget af en grov ignorant, men forvandles af de begivenheder, han tager del i, til at blive repræsentant for almindelig anstændighed. Mange passager består i detaljerede gengivelser af pressens uacceptable behandling af Mogens Lykketoft, og fordi detaljerigdommen og de personlige grovheder i øvrigt ikke skeler til partifarve og generelt ikke skåner Lykketoft heller, og fordi Jeppesen jævnligt indrømmer, når Venstrefolkene gør det godt, kommer kritikken til at fremstå berettiget. Han mødte op med et radikalt åbent sind, der nærmest var at ligne med ligegyldighed, men begivenhederne tvang ham til at træde i karakter.

Hvor Nagel og Beck-Nielsen nægtede at skabe en persona, synes Jeppesen slet ikke at kunne lade være. Hans naive og af og til infantile indstilling bliver prøvesten for alle, han møder, men alvoren og engagementet, stiger, efterhånden som historien udvikler sig. Hans bog bliver en gonzojournalistisk portrætbog om Mogens Lykketoft, en deltagende observatørs ”personreportasje om et menneske”, som Wiedswang betegner denne undergenre.³²⁸ Lykketoft skriver ikke bare et velvilligt forord, men får også det sidste ord i bogen, idet Jeppesen som sidste kapitel i bogen (”Talen”) gengiver Lykketofts nederlags- og fratrædelsestale fra valgaftenen i sin fulde længde.³²⁹ Der er ingen tvivl om, hvor skribentens sympati ligger, og Jeppesens historie bliver en antihelts dannelseshistorie. Hellman beskriver dette som en typisk nyjournalistisk grundfortælling:

New journalistic works are often patterned in this movement from innocence to experience, as writer moves past press releases and press

³²⁸ Wiedswang, red. (1998), side 85.

³²⁹ I paperbackudgaven har Michael Jeppesen erstattet talen med et nyt kapitel: ”En pressechefs bekendelser”, der består af en lille artikelserie fra *Ekstra Bladets* bagside i august 2005, hvor Jeppesen i eklatant ironisk rollereportagestil uopfordret udnævner sig selv til Socialdemokraternes pressechef og skildrer sin nye dagligdag som sådan. I og med denne manøvre står Jeppesen nu i håndfast forstand ved sit tekstlige rollespil (Socialdemokraterne kendte ikke noget til ansættelsen) og forpligter sig på både sin tabte retoriske uskyld og sin tabte politiske uskyld. Ved at vælge rollen som pressechef ironiserer han over den utvetydige opbakning til Socialdemokraterne, hans bog endte med at give udtryk for.

agents to penetrate the mysteries behind the appearance. This openness enables the writers to break through the prepackaged insights and perspectives which permeate the corporate fiction produced by conventional journalism.³³⁰

Jeppesen var debutant på denne opgave, hvorimod Morten Sabroe er gammel i gårde. Ikke desto mindre forsøger Morten Sabroe gang på gang, tekst efter tekst, at genvinde sin uskyld og sit åbne sind. Han digter en indledende renselsesproces som fx denne, hvor han konverserer sin fiktive følgesvend Kurt Acid Thomsen:

Der blev stille. Tiden gik.

”Kurt,” sagde jeg så. ”Det er vigtigt, at vi møder danskerne uden fordomme. At vi ser på dem med journalistens neutrale, objektive blik. At vi skriver om dem, sådan som de er, og ikke sådan som vi ser dem.”

”Der er kun én vej!” udbrød han. ”Tarmskylning!”

[...]

Mine dage som subjektiv journalist var forbi. Jeg var det mest fordomsfrie og neutrale, der kunne gå på to ben, selvom jeg knap kunne gå.³³¹

Ritualet gentages og varieres, som når Sabroe tager til fodboldlandskamp i Parken med en billet, der bærer stemplet ”Yderst begrænset udsyn”, som bliver et billede på hans journalistiske selvbesindelse.³³² Toposen genoptages, om ikke andet så for at pointere, gang på gang, at objektiviteten er umulig: Al journalistik er personlig journalistik, så det må journalisten stå ved.

Michael Jeppesens ekstra følsomme persona er del af en gennemført strategi, der skildrer amatørens personlige møde med verden. En variant af denne retoriske strategi mødte vi fx i Mads Brüggers våbenmessereportage, hvor

³³⁰ Hellmann (1981), side 4.

³³¹ Sabroe (1999), side 16-18.

³³² Sabroe: ”Yderst begrænset udsyn” *Politiken* 26. august 1993, 3. sektion, side 2.

subjektiviteten ikke er en selvfølge, et givent karaktertræk, men opstår som en undtagelse. Mødet med et givent stof har været så utroligt, at journalisten nødvendigvis måtte træde følelsesmæssigt i karakter og ikke har kunnet forsvare at bevare en professionel distance. Brügger nægter at sætte oplevelsen på journalistisk form, fordi han er frygtelig led ved situationen og ikke kan eller vil tæmme den med tekstlige konventioner. Sandheden skal frem i uredigeret form – ”ét langt klip”. Brüggers reportage har underholdende kvaliteter qua hans sans for at beskrive absurde scenarier undervejs, men grundtonen er gennemgående alvorlig: ”Jeg vender om og kører hjem til hotellet og drikker mig fuld og bliver meget ked af det.”³³³

Lige netop skribentens gråd er en stærk topos med hensyn til at suspendere en ellers humoristisk tone. Morten Sabroe gør det samme i en i øvrigt underholdende reportage fra Århus Festuge i 1994. Som en kommentar til festugen, lader Sabroe sin persona fare vild, så han i stedet besøger et slagteri og overværer slagtingen af en flok kalve som en bizar festforestilling. Han græder, da han går bort derfra (og har opgivet en badetur ved Marselisborg strand):

Af en eller anden grund strømmede der mere end rigeligt vand ud af mine øjne, så jeg gjorde bare omkring og og gik tilbage mod byen og festugen med håndklædet over skulderen og min nyopfundne Happy Journalism på hjernen.³³⁴

Her optræder Happy Journalism igen som en topos for Sabroes og hans professions hårde odds i en virkelighed, der er svær at fatte, endsige glæde sig over. De faktiske og/eller iscenesatte følelsesreaktioner danner naturligvis en kontrast til nyhedsstrømmen i den øvrige presse, hvor krige, katastrofer, hverdagspolitik og sladder refereres af journalister i en og samme nøgterne tone. De spektakulære personlige reportager lader skribenten reagere fysisk, mentalt og følelsesmæssigt på begivenhederne, røbe sin frygt og sin lede og skrive ’som under tortur’. Det er den individuelle krops reaktion, men som topik er der en umiskendelig lighed i

³³³ Brügger (2002), side 39.

³³⁴ Sabroe (1992), side 44.

beskrivelserne, som her i passager hentet fra henholdsvis Morten Sabroe og Jakob Boeskov:

Jeg vågnede tidligt og troede det var vinter, indtil jeg opdagede at jeg var faldet i søvn med lågen til mini-baren på vid gab. Jeg tænkte tilbage på natten. The Horror, The Horror! Krampen havde ramt mig.³³⁵

I wake up early before, the hotel wake up call. I look out the window. Is it already afternoon? I am suddenly confused; my sense of time is messed up from the jetlag. Did I oversleep?? I feel another panic attack coming on, my heart racing as if I have had too much coffee. I still have terrible stomach cramps.³³⁶

Det er to tegneserieagtige selvportrætter, der skal matche virkelighedens tegneseriekarakter, men Sabroe, igen, er en garvet skribent, der bruger hyperbler og humor, når han overlagt skal genetablere sin journalistiske følsomhed eller sårbarhed. Hans skildring af sin opvågnen ovenfor er en karikatur (også som allusion til Hunter S. Thompson via Joseph Conrad³³⁷), hvorimod Boeskov på sin side insisterer på sit ubehag og sine mavekramper. Boeskov er også her den forholdsvis unge, der faktisk er amatør: en kunstner, der forsøger sig som reportageskribent i en risikabel wallraffing, som han ikke har forberedt sig ordentligt på. Ingen nævneværdig research er gået forud, hvilket dog bidrager til at øge spændingen i historien, og Boeskov kan med en vis troværdighed bedyre, at han har ondt i maven over sit forehavende.

Kristen Kennedy skriver om forskellen på dengang og nu, hvad angår kynisk retorik, hvor Diogenes udstiller sine kropslige funktioner og fx onanerer i fuld offentlighed:

With the Cynics, and in particular, Diogenes' rather "mad" refusal to conform, we confront the limits of valorizing the kind of behaviour

³³⁵ Sabroe (1992), side 41.

³³⁶ Boeskov (2003), side 20.

³³⁷ "The Horror, the Horror!" er en reference til Joseph Conrads *Heart of Darkness* (1902), som også Thompson gerne bruger, fx i efterskriftet til *Hells Angel's* og i Thompson (1981), side 585.

that today we would classify as simply socially unacceptable, not politically radical. Because of this we should keep in mind both the structure of the Athenian *polis* and the historical contexts in which these behaviours appear. In other words, public masturbation would not now be endorsed as a radical rhetoric or an ethical stance.³³⁸

I maj 1998, hvor der er folkeafstemning om Amsterdamtraktaten, er Morten Sabroe modstræbende og efter heftig diskussion med sin kone ("Jeg fatter dig ikke! Det ene øjeblik jamrer du som en høne, der ikke kan få ægget ud. Så ringer du ind til avisen for at sige nej, og det næste øjeblik siger du gud hjælpe mig ja. Du er langt ude! / Det var ikke ordet"³³⁹) er taget afsted for at dække Europabevægelsens fest på valgaftenen. Han vælger at skrive 'diktafon-dagbog' som satirisk svar på en trend, der på dette tidspunkt har resulteret i udgivelsen af filminstruktøren Lars von Triers diktafondagbog fra indspilningen af hans film *Idioterne*, der som såkaldt dogmefilm i sig selv er baseret på forholdsvis primitive regler for fx klipning og lyssætning og i øvrigt er berømt for et eksplicit seksuelt indhold i form af en gruppesexscene. Som satirisk kommentar hertil, refererer Morten Sabroe nu fra valgaftenen, hvad han tænker og føler, når han handler, og han foregiver i al fald på skrømt, at offentlig onani (jævnfør Kennedy ovenfor) i dag måske alligevel kan anerkendes som "radical rhetoric or an ethical stance":

[...] så kunne jeg ikke klare det længere og stormede ned på toilettet, hvor jeg masturberede fem gange på nogenlunde samme antal minutter, mens jeg råbte 'Ja! Ja! Ja!', hvilket fik en masse unge mænd, der stod i kø uden for, til også at råbe 'Ja! Ja! Ja!', men så vidt jeg kunne bedømme det var det til Unionen.

[...] jeg stormede ned på toilettet, hvor jeg masturberede omkring ti gange på fem minutter, mens jeg råbte 'Ja! Ja! Ja!' og endnu en gang fik de unge mænd, der stod i kø på den anden side af døren, til at råbe det

³³⁸ Kennedy (1999), side 31.

³³⁹ "Idioterne II". *Politiken* 31. maj 1998, PS, side 6.

samme i kor. Mens de råbte rettede jeg kameraet mod toilettets dør, så det på filmen kom til at se ud som om det var den, der råbte.

[...] Klokken 21.16: Toilettet var optaget! [...] Mens safterne steg mig til hovedet og truede med at ødelægge mit kreative arbejde, vaklede jeg ud af bygningen [...] Hvis jeg ikke hengav mig til min masturbationsfortvivelse, men lod kameraet rulle, ville jeg kunne få nogle glimrende skud i kassen af København denne gribende aften i Danmarkshistorien.

Klokken 23.10: Gik rundt på Nørrebro omkring halvanden time. Ledte efter et sted at masturbere. Kunne ikke finde noget. Kom så i tanke om, at jeg havde en hel avertissement at masturbere ud over næste dag. Endelig kunne jeg gå hjem! Fuldstændig overbevist om at jeg ville kalde min film for 'Idioterne II'.

Klokken 0.30: Kunne ikke sove. Stod op igen. Masturberede seks gange. Gik i seng igen. Stod op igen. Masturberede seks gange til. Gik i seng igen. Stod op igen. Stakkels, stakkels penis.

Sabroe bruger her masturbationen – i alt 27 gange i en enkelt reportage – som dramatisk udfoldet metaforik for den golde eufori omkring EU og det fællesskab, han selv synes at opleve som alt andet end relationelt og frugtbart, men snarere som et overfladisk projekt, der ophidser deltagerne individuelt uden at give dem retning og mulighed for at bruge deres energi og kræfter til noget konstruktivt. Han iscenesætter sig selv som en outsider, der bliver ophidset uden at kunne handle (eller overhovedet forstå sin egen rolle) i scenariet, han taler ikke med nogen af de andre, men deltager udelukkende i det groteske kor af ja-stemmer på herretoilettet. I bund og grund er han alene, uden for fællesskabet og endelig simpelthen: på gaden, ganske forvildet.

Sabroe bruger den superfiktionistiske strategi, der består i at fabulere sig til en aggressiv respons på en situation, han ikke kan ændre, i dette tilfælde: et dansk ja til Den Europæiske Union. Mads Brügger er langt mindre aggressiv, langt mere

alvorlig og ydmyg overfor omstændighederne, da han refererer, hvordan han under våbenmessen i Paris tilbringer nogle timer af hvert døgn på sit værelse på Holiday Inn Express Hotel med at

drikke øller, *bakke einz*, stene pay-tv og vente på troløse våbenhandlere, der aldrig ringer og tager mig med i byen, selvom de har lovet det.³⁴⁰

Våbenhandlerne hos Brügger er parallelt til det fællesskab af ja-sigere, som Sabroe beskriver. Repræsentanterne – våbenhandlerne henholdsvis Europabevægelsens medlemmer – er anonyme og føler sig veltilpasse og hjemme, fordi de kender deres rolle i et fællesskab, der i begge tilfælde er stort og kapitalstærkt, men som skribenten aldrig kan og heller ikke ønsker at blive del af. Han forstår det knapt, men så meget ligger fast: Det får ham til at føle frygt og lede. Morten Sabroe fabulerer og gennemfører en dynamisk, superfiktionistisk modstrategi, imens Mads Brügger skriver en forstemmende reportage med et vist overskud af humor, men hvor han eksplicit afsværger den journalistiske retorik til formålet og gennemfører opgaven med en tonløshed, der gennemspiller hans desillusion, ensomhedsfølelse og fysiske lede. Begge tekster rejser den problematik, at det måske er stolt at være kritisk uafhængig journalist, men at det også kan være latterligt ensomt og let kan sætte en helt uden for indflydelse.

Mads Brügger ude & hjemme: Adækvat udtryk for absurde indtryk?

Ifølge Tom Wolfe var new journalism en reaktion på 1960'erne som socialt og kulturelt eksperimentarium: "Manners and morals, styles of living, attitudes towards the world changed the country more crucially than any political events."³⁴¹ Den nye, brogede virkelighed kunne ikke indfanges i traditionelle journalistiske former. Fokus blev flyttet, og journalistikken blev genopfundet – heraf navnet *new journalism* – så form igen kunne matche indhold. Den aktive genfødsel af sproget og journalistikken

³⁴⁰ Brügger (2002), side 32. Min fremhævelse.

³⁴¹ Wolfe (1973), side 44.

kan altså betragtes som et forsøg på at opnå korrespondens: Jagten på sandheden sættes lig med jagten på det adækvate udtryk, en mission, som mange journalister har identificeret sig med, og som nogle af dem også sætter i tale. Mads Brügger skal tjene som eksempel på sidstnævnte. I artiklerne ”Planet alternativ” i *Euroman* og ”The Clown Wars” i *Black Box Magazine* er gonzoposituren i spil, henholdsvis diskret som en oplagt, men urealiseret mulighed, og åbenlyst, om end kombineret med en wallraffforklædning, realiseret som et stykke ”Bonzo”-journalistik (sic) – mere herom nedenfor.

I *Euroman* skriver Mads Brügger – ledsaget af fotografen Klaus Thymann – i 2003 en lang (13 magasinsider inklusive billedmaterialet) reportage fra *Burning Man* i Nevadaørkenen, en årligt tilbagevendende festival, der tiltrækker i titusindvis af mennesker, og som i artiklens manchete beskrives som ”en anarkistisk bevægelse”, ”et spirituelt eksperiment” og ”en tumult af stoffer, ild, pot-chicks, Microsoft-millionærer, nøgne hippier, bøsse-ravere og sæbebobleblæsende klovne.”³⁴² Der er således tale om en stor, kulørt, antikapitalistisk begivenhed i en 60’er-ånd, der synes at byde reporteren nogle udfordringer, der ligner dem, som Tom Wolfe beskriver, og som Mads Brügger også tackler med en del af Wolfes nyjournalistiske retoriske manerer:

Og pludselig, p-l-u-d-s-e-l-i-g, går døren til skuret op, og ud træder Larry Harvey, en 55-årig blanding af Lenin og Hunter S. Thompson, som altid går klædt i sorte Levi’s jeans, Stetson-hat, Prada-gummisko og en cubansk Guayabera-skjorte³⁴³

Brügger udnytter t-y-p-o-g-r-a-f-i-e-n som rytmisk og dramatiserende virkemiddel, hvilket er et af de karakteristiske retoriske træk hos Tom Wolfe (”So the girls take up new names to see if anybody will bite: / ”John-n-n-n-n-n-ny”/ ”Hey, Bil-l-l-l-l-l-l-l!””³⁴⁴). Snarere end realisme kan de lydmalende ord være med til at tippe balancen i

³⁴² Mads Brügger, ”Planet alternativ” i *Euroman*, november 2003 (side 86-100), side 87.

³⁴³ Brügger (2003), side 88.

³⁴⁴ ”The Voices of Village Square”, i Wolfe (1965), side 273.

retning af en tegneserieagtig æstetik som i Wolfes titel "Here Comes [Varoom! Varoom!] That Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby."³⁴⁵ Hunter S. Thompson bliver brugt som reference i Brüggeres karakteristik af Burning Mans grundlægger Harvey, og han nævner derefter fire specifikke varemærker til at karakterisere Harveys fremtoning. John Hellmann skriver om personkarakteristik, som den findes i detektivromaner og netop: tegneserier, via beskrivelsen af vaner og manerer og specifikke varemærker som attributter: "Ian Flemming, for instance, compensated for James Bond's lack of a round, realistic character by giving him an almost unnatural affinity for certain types of cars, guns, cigarettes, drinks, and female features."³⁴⁶ Det skaber en uvirkelig og tegneserieagtig 'flattening' effekt, som Hunter S. Thompson gerne benytter sig af. Hos Brügger fungerer måske referencen til Lenins karakteristiske hoved og ansigt som en bevidst 'flad', ikonisk reference, men benævnelsen af Harveys Prada-gummisko med videre fungerer snarere som den realistiske "detailing of status life"³⁴⁷, Tom Wolfe både anbefaler og praktiserer som nyjournalistisk virkemiddel. Da det er lykkedes Brügger og Thymann at blive inviteret med Larry Harvey på vaskeri den følgende dag, ser hans presseofficer skeptisk på dem: ""Der er folk, som vil betale penge for den mulighed," siger hun til os, mens Larry forsvinder ind i en luftafkølet campingvogn."³⁴⁸ Med campingvognen får vi igen en talende konkret detalje, der signalerer, at denne mand er rig og har en udmærket sans for materiel bekvemmelighed, selvom og ikke mindst *fordi* han er blevet berømt som initiativtager til dette idealistiske arrangement, hvor handel er bandlyst til fordel for en sammenskuds- eller gaveøkonomi. Den grundlæggende dynamik i Brüggeres tekst kan beskrives som skribentens personlige kraftanstrengelse for at modstå den åbenlyse fristelse til at dyrke den reducerende absurde tegneserieæstetik.

³⁴⁵ Originaltitlen (fra *Esquire Magazine*) på "The Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby", se Wolfe (1965), side 62.

³⁴⁶ Hellmann (1981), side 70.

³⁴⁷ Wolfe (1973), side 64.

³⁴⁸ Brügger (2003), side 88.

Andet afsnit i artiklen, ”Total Recall”,³⁴⁹ beskriver i absolut gonzostil et absurd sammenstød mellem idealisme og kommercialisme, medier og virkelighed, hos Hertz biludlejning, da Brügger og Thymann er ankommet til Los Angeles på vej til Burning Man. I et indslag på biludlejningens fjernsyn diskuteres miljøaktivisters brandbombning af bilforhandlere, der sælger de populære SUV’ere, Sports Utility Vehicles:

”Hvis man kører i en SUV, støtter man terrorisme,” siger rockstjernen Ted Nugent i tv-programmet og henviser til, at bilerne drives frem af benzin fra Saudi-Arabien.

”Som om! Hvis man har brug for en stor bil, har man brug for en stor bil,” siger Rob, vores Hertz-ekspedient, som er tværsommen af alle Hertz-ekspedienter til alle tider.

Nemlig, Rob, vi er for terror og imod frihed, og vi har brug for en allerhelvedes stor bil og lejer derfor den største SUV i bilflåden: en champagnefarvet Ford Expedition LX med beige læderstue. Og så kører vi ind til Hollywood, gennem det onde, blå lys, gennem forstæderne, hvor der hviler en diskret grundstemning af tilbagelænet skræk, alt imens vi lytter til nummeret ”I’m a pussyshaver” med et engelsk band, som hedder Klart, selvom de er fra England. ”I’m a pussyshaver, I’m a pussyshaver, shave that pussy.”³⁵⁰

Den fandenivoldske attitude er selvbevidst og selvironisk. Replikken ”Nemlig, Rob...” og så videre er næppe faldet med så mange ord i virkeligheden og står da heller ikke citeret i anførselstegn, men er snarere en indre monolog, der efterrationaliserende fortolker deres handling: Ved faktisk at leje en Ford Expedition LX har de i praksis tilsluttet sig Robs synspunkt.

³⁴⁹ Brügger (2003), side 88.

³⁵⁰ Brügger (2003), side 88.

Handlingen som sådan og selve tekstafsnittet, der beskriver det, skal simpelthen stive dem af – og de signalerer, at de selv ved det. Afsnittet er energisk og film-kunstigt i sit udtryk og sætter både læserne og deres udsendte i stemning til at dække stoffet. Brügger vælger at posere som gonzojournalist og tilbøjelig til at hyle med de ulve, han er i blandt: *When in LA* kan man bande, køre i store biler og give pokker i politisk korrekthed.

Både elementet med et tv-indslag, der kaster et absurd lys over en aktuel situation, og inkluderingen af et grotesk og/eller aggressivt soundtrack fra bilradioen er faste topoi hos Hunter S. Thompson. Og Brügger og Thymann synes med andre ord forholdsvis opsatte på at *go native* a la Thompson. Netop Burning Man som det er deres officielle opgave at dække, indbyder eksplicit til, at deltagerne lader sig fuldt integrere. På det officielle Burning Man website kan man læse et *mission statement*, der blandt andet påpeger:

The touchstone of value in our culture will always be immediacy:
experience before theory, moral relationships before politics, survival
before services, roles before jobs, embodied ritual before symbolism,
work before vested interest, participant support before sponsorship.³⁵¹

Mads Brügger rapporterer således også fra festivalpladsen Black Rock City, at der ikke er fribilletter til journalister eller særligt lukkede områder forbeholdt pressen. Blandt de ti formulerede principper, begivenheden hviler på, er det især princippet om deltagelse, der tematiserer materialets udfordring af reporteren:

Our community is committed to a radically participatory ethic. We believe that transformative change, whether in the individual or in society, can occur only through the medium of deeply personal participation. We achieve being through doing. Everyone is invited to

³⁵¹ http://www.burningman.com/whatisburningman/about_burningman/mission.html, 2005-11-19.

work. Everyone is invited to play. We make the world real through actions that open the heart.³⁵²

Her er tale om en udpræget gonzoethos – selvom den romantiserende tone i italesættelsen af denne ethos falder uden for Thompsons retoriske spektrum – og Mads Brügger udpeger sit møde med denne ånd, da han gengiver den velkomstreplik, de får ved indgangen til Black Rock City: ”Velkommen hjem, husk at deltage... don’t be a tourist”³⁵³ Med andre ord får skribenten en direkte invitation til at lave gonzojournalistik og *go native*, og Mads Brügger gør da også tegn – med lange akkumulerende sætninger og lydmalende ord – til at han er påvirket af situationen:

For at trække samtalen [med den nøgne lejrabo Gene] ned på jorden spørger jeg, hvor det nærmeste toilet befinder sig, og før jeg ved af det, står Gene bøjet ind over mig med et kort af Black Rock City og forklarer, hvor det nærmeste lokum ligger, mens pikhylsteret [stort, grønt og med en lille dukke af Anders And monteret på toppen] presser mod mit lår, og virkeligheden føles som et stykke husholdningsfilm, der bliver struuuuuuuukket til alle sider.³⁵⁴

Men det overordnede indtryk er det, at Mads Brügger observerer og næsten ikke tror sine egne øjne. Han er en outsider eller turist, der i en vis forstand arbejder under dække, fordi han føler sig tvunget til at forstille sig, imens han søger at føle sig ind på et miljø, der er ham temmelig fremmed. Han tænker sit, han forsøger at finde ord og beskriver sin retoriske afmagt:

Jeg forstår i stigende grad, at Burning Man er en olympisk disciplin for journalister. Den ultimative Burning Man-reportage er stadig ikke blevet skrevet, selv om mange har prøvet, og alt taler for, at det heller ikke vil lykkes for mig. Sagen er nemlig den, at man skal opfinde et nyt

³⁵² http://www.burningman.com/whatisburningman/about_burningman/principles.html, 2005-11-19.

³⁵³ Brügger (2003), side 90.

³⁵⁴ Brügger (2003), side 91.

sprog for at kunne *naile* denne dionysiske massebevægelse, som finder sted i et krydsfelt mellem populærkultur, fremmedgørelsen af det moderne menneske og myten om det alternative og det oprindelige. Men dette sprog ville være et gakket og skizoidt sprog, som ingen ville kunne læse.

Kan dette læses?³⁵⁵

Spørgsmålet er retorisk, men jeg besvarer det alligevel med et: ja, let nok. Reportagen er forholdsvis traditionelt formet, og efter indledningsdelen er Brüggers selvfremsstilling heller ikke påfaldende spektakulær. Han interviewer en række mennesker og gengiver deres historier og kommentarer til begivenheden. Da han deltager i festivalens ceremonielle højdepunkt, afbrændingen af en gigantisk træmand, er han analytisk i sin beskrivelse, og han bruger en anonym kollektivisering og generalisering af sin oplevelse, som vi har set hos Allan Nagel, blot tilføjes Brüggers personlige filmæstetiske associationer som et markeret fortolkningsprincip:

”Brænd manden”, råber alle i kor. Sådan er det, når det moderne, vestlige menneske genfinder de ældste, mest primitive maskinkoder i hjernen. For selvfølgelig har vi ikke glemt, hvordan man gør. Det er som at stå i katakomberne i Zion i ’The Matrix’, få timer før robotterne med de mekaniske fangarme kommer strygende ud af mørket som metalliske sædceller. Det er rigtig godt planlagt, dette ceremonielle psykodrama. Folk får lov at vente, blive utålmodige og aggressive. [...] ”Brænd manden”, lyder kravet stadig.

Det er ”alle”, ”det moderne, vestlige menneske”, ”vi”/”man” og ”folk”, der handler og reagerer på oplevelsen, og ”sådan er det”/”det er som at”, men vi er ikke sikre på, hvordan Mads Brügger selv føler, om han personligt er med til at råbe eller eventuelt føler sig utålmodig og aggressiv. Hans analytiske overblik signalerer imidlertid, at han ikke er grebet, og afbrændingen i sig selv beskriver han direkte som et antiklimaks:

³⁵⁵ Brügger (2003), side 92.

”Vilde sager, men ikke vildt nok.” Afbrændingen var – ”ligesom med juleaften” – ikke i stand til at matche den lange, spektakulære optakt, skriver han med et nådesløst valg af et traditionelt borgerligt og afdramatiserende sammenligningsled: julefestivitas, sådan som vi alle sammen kender den.³⁵⁶

”Jeg har lyst til at skrive mit livs bedste artikel, men jeg ved overhovedet ikke, hvordan jeg skal afslutte den”, lyder det i sidste afsnit, der angiveligt skrives fra et motelværelse i Reno efter festivalen, hvor Brügger ”ligger i fosterstilling” med proteinchok efter at have spist steak på et kasino. På vilkårlig inspiration gengiver han et indslag fra tv om tarmoperationer på svært overvægtige (”ekstremt fede”) teenagere, og Mads Brügger runder sin tekst af på følgende facon: ”[T]yktarmen forbindes direkte med spiserøret. Resultatet er, at lortet ryger lige igennem. Det må være udgangen.”³⁵⁷ Vi er tilbage i en gonzo-topik, der siger, at den medieformidlede verden er besynderlig og korresponderer på bizarre måder med vores hverdag og, ja, at besynderlige optrin finder sted også *uden for* iscenesatte anarkistiske festivaler.

Indlednings- og afslutningsvis har Brügger altså en gonzo-attitude i spil, imens hele artiklens krop – imellem hovedet og halen – er forholdsvis traditionel nyjournalistik i Tom Wolfes stil eller simpelthen traditionel reportagestil. Brügger skriver dog i jeg-form (det gør Wolfe sjældent) og reflekterer over sine indtryk og observationer, men uden at skabe en distinkt persona, der skejer ud eller performer. Brügger lægger op til at blive bedømt på sin journalistiske ethos, for sin beherskelse af det retoriske register. Han kender sin gonzojournalistik og ved, at amerikansk hippieæstetik kalder på netop den. Brügger har eksplicit givet afkald på de stoffer, han har fået med af en ven, og som har ligget i lommen som en mulighed for at gå native. Han ender med at donere dem til Larry Harvey og signalerer med den gestus til læseren, at han har *valgt* den sobre reportagestil. Han holdt muligheden åben, men blev ikke revet med, og dette bliver den *enacted* hovedpointe i artiklen: Personligt vakte dette enorme spektakel distance hos skribenten – men det var ikke givet på

³⁵⁶ Brügger (1993), side 100.

³⁵⁷ Brügger (1993), side 100.

forhånd. Selvom dækningen er konventionel, er den bestemt ikke bevidstløs, fordi den er begrundet. Vi har som læsere fulgt den inventioproces, hvor Mads Brügger matchede sin oplevelse af festivalen med sin reportage derfra i en professionelt gennemført passende respons på situationen.

Langt mere medskabende optræder Mads Brügger i sin rollereportage ”The Clown Wars” fra *Black Box Magazine*: en klar og selvbevidst kombination af en rollereportage på den ene side – som amatørklovne infiltrerer Mads Brügger og hans ledsager (med dæknavnet Caramba) en international klovnefestival på Sydfyn – og på den anden side et stykke gonzojournalistik, idet historien er gennemført i en paranoid og decideret beruset (af alkohol) positur under den selvbevidste og Thompsonalluderende og -karikerende genrebetegelse Bonzo:

I would also like to add a paragraph about genre. I call this kind of reality programming Bonzo. What defines Bonzo is no research at all, total honesty, no use of tape recorders, a self-confidence of grotesque proportions, self-inflicted sleep-deprivation and lots of alcohol.³⁵⁸

Klovnefestivalen som sådan kommer umiddelbart til at fremstå komisk provinsiel, ikke blot som kontrast til Burning Man i kontekst af denne afhandling, men overhovedet som genstand for reportagen og den patos, der ovenikøbet følger med både wallraff- og gonzodimensionen. Som pendant til Sabroes dækning af dansk sommerferieidyl i selskab med *Ekstra Bladet*, er det Brügger selv, der tilfører det uhyggelige perspektiv på klovnefestivalen, som umiddelbart – og primært – fungerer komisk og underholdende. Den journalistiske indgangsvinkel udpeger Danmark som et provinsielt sted at arbejde for en ambitiøs journalist, og således er der lagt op til pjat i artiklens ironiske, pasticheprægede manchete, der annoncerer Brügger og hans makkers forehavende (”These two stupendous fellows were clandestine operatives on a mission to infiltrate the wild, wild world of clowning.”³⁵⁹) Samtidig udpeges hverdagen og subkulturene i foreningsdanmark som et ikke desto mindre

³⁵⁸ Brügger (2003), side 23.

³⁵⁹ Brügger (2003), side 22.

begivenhedsrigt og spektakulært sted, hvor befolkningen naturligvis lever deres liv og tager deres sysler, deres jobs og hobbies, alvorligt. Hvilken vej tendensen i reportagen tipper er i høj grad op til skribenten og hans sans for decorum. Tom Wolfe skriver i indledningen til *The Kandy-Kolored Tangerine-flake Streamline Baby* om sin og nyjournalisternes tilgang i forhold til den traditionelle vinkel:

All of the totem newspapers would regard one of these shows [like the Hot Rod & Custom Car Show] as a sideshow, a panopticon, for creeps and kooks, which would be all right, but lower class creeps and nutballs with dermatitic skin and ratty hair. The totem story usually makes what is known as “gentle fun” of this, which is a way of saying, don’t worry, these people are nothing.³⁶⁰

Denne faldgrube ligger lige for i Brüggers tilfælde. Den urbane, indforståede stilistiske reference til Thompson (og Wallraff) kunne forstærke en eventuelt elitær tendens i teksten, der lod skribent og læser forme et fællesskab og lod klovnene (!) i Svendborg stå udenfor. Men bliver der tale om et freak show, eller er/bliver Mads Brügger loyal? Er der tale om sandhed i denne reportage eller i det mindste, som Bech-Karlsen i stedet fordrer: sandsynlighed og genkendelighed?

Magasinet *Black Box* definerer sin overordnede ramme således:

Hello, my name is BLACK BOX. And if the media is the message, then this message is about all the metaphors and meanings, which the words ‘black box’ evoke: A device which records what is really going on inside the cockpit, as it happens. A flight data recorder, which can be found in the ruins from a disaster. A container that holds the pure and simple truth.³⁶¹

³⁶⁰ Wolfe 1973 (1965), side xii.

³⁶¹ *Black Box Magazine* (1), *The Launch Issue* (2003).

BLACK BOX MAGAZINE TELLS THE TRUTH ABOUT
WHAT'S REALLY GOING ON.³⁶²

Disse naivt eftertrykkelige, utidssvarende udsagn om *Black Box Magazine's* eksklusive og umiddelbare adgang til den nøgne, historiske sandhed om begivenhederne i det rum, hvorfra vi og verden styres, sender et signal om, at redaktionen tværtimod er tidssvarende bevidste om deres middelbare tilgang til verden. At der sker en transformation af stoffet, når begivenheder skildres skriftligt og visuelt på magasinet's sider, og at reporteren står imellem virkeligheden og teksten, er en grundlæggende præmis i *Black Box Magazine*, hvor jeg-formen i alle 4 sektioner optræder med usædvanlig høj frekvens.³⁶³ Vi har allerede set på Boeskovs besøg i Kina som eksempel.

Mads Brügger indleder ”The Clown Wars” med en lang undskyldning for at have wallraffet, ”abusing the trust of my fellow clowns who really believed that my associate Caramba and myself were true blue clowns, when in fact we are nothing but dilettante impostors”, og (ligesom Sabroe med sin happy journalism) introducerer han dernæst sin egen enmands-subgenre af gonzojournalistikken, Bonzo. På alle måder udgør teksten et oplagt kerneeksempel til denne afhandling – og kommer mere end nogen af de andre artikler sin kritiker i forkøbet med retoriske metarefleksioner. Hvad der imidlertid er påfaldende ved denne lange reportage er, at der ikke er tale om nogen dannelseshistorie som fx hos Michael Jeppesen. Brügger bliver antydningssvis revet med undervejs og oplever rollefriheden:

[T]he power of the clown is intoxicating, to say the least. As a clown you suddenly are free to do and say anything you want to. Like poking a fat man in his belly, making a lavatory sound, and he will just laugh and smile at you.³⁶⁴

³⁶² www.blackboxmagazine.com, 2006-01-09.

³⁶³ Se Bech-Karlsen (2000) om ”Den journalistiske konstruktion”, side 151.

³⁶⁴ Brügger (2003), side 31.

Og under en middagsscene, hvor 100 klovne er bænket til spisning med vin og stearinlys på bordet, bemærker Brügger, at nu synes han og Caramba at høre hjemme i selskabet. Brügger bliver imidlertid ikke revet med og forandres knap af sin oplevelse. Hans nedsættende omtale af de øvrige klovne er gennemgående. De identificeres hovedsagligt med deres kunstner-/klovnenavne, (nogle af dem optræder også fuldt genkendelige i fotocollager på artiklens billedside,) og de får en ualmindelig grov og ureflekteret sproglig medfart: "[W]e saw [clown JoJo] do some clowning of his own, and to tell you the truth, he sucked big time", "we had our picture taken by Shobi Dobi, a big-ass female hospital clown from Florida" og "another Danish newcomer [...] fifty years old, a former high school drama teacher, who was hell-bent on spending her retirement as a clown [...] clearly had lost her touch with reality".³⁶⁵ Der er en massiv fordomsfuldhed hos skribenten over for begivenhederne og menneskene at trænge igennem, hvilket kunne have haft stor effekt. I stedet bliver en nøje planlagt sabotage af festivalen gennemført, idet Brügger erklærer fra festivalens scene om aftenen, at hans gode ven klovn Caramba har fødselsdag og byder alle på vodka i det tilstødende lokale. Klovnene bliver berusede – og skildret i denne tilstand som ynkelige og patetiske – og er så plagede af tømmermænd den følgende dag, at de ikke kan opfylde deres officielle forpligtelser i et lokalt indkøbscenter. Den vrede arrangør af festivalen beder Brügger og Caramba om at overtage jobbet, de siger ja, men stikker i stedet af fra Svendborg i deres bil. Hjem for at skrive artiklen. Hvad der røbes en sandhed om her, er at folk er patetiske i deres forsøg på at bidrage positivt til samfundet, fx som klovne. Og at folk egentlig er *så* patetiske, at de fortjener at blive hånet af tilfældige uindbudte gæster. "We had destroyed the festival with alcohol," erkender skribenten selv, sammenfattende.

Om noget er der her tale om en faldgrube i den spektakulære personlige reportage som form: en overlegen udstilling af sagesløse mennesker, der ikke fortjener kritik af nogen åbenlys grund, men blot tjener til at underholde læseren, der (sammen med skribenten) ved bedre, men ikke sætter deres holdninger og fordomme

³⁶⁵ Brügger (2003), side 23 og 27.

på spil. At Brügger er fuldt formbevidst og undskylder for at være faldet i gruben, tjener ikke som nogen *excusatio propter infirmitatem*, beskedenhedstoposen, der jo gerne skal modsiges af den faktiske performance. Der er faktisk noget at undskylde for, og alligevel har Brügger publiceret artiklen som et stykke underholdende journalistik, hvilket udgør det afgørende og forpligtende retoriske valg. Wallraffingen og gonzoparadigmet har her beredt vejen for en grovkornet humor, der skaber identifikation med en lille kreds og ikke udfordrer kredsens værdier nævneværdigt.

Som epideiktiker kan en retor udfordre sandhedsbegrebet i en given gruppe i kraft af, at retorens vision altid skal afstemmes og mødes med de værdier, der allerede eksisterer i det samfund, der konstituerer retoren som retor. Som skribent i en magasinsektion, Brügger selv redigerer, synes han at have lukket sig om sig selv og være forført af magasinformatet og sine fändenivoldske forbilleder, snarere end at have brugt sin professionelle frihed og sine kræfter på noget visionært eller udfordrende. John Hellmann erklærer sig i forordet til sin *Fact of Fiction* uenig med fortolkere, der har defineret nyjournalistikkens funktion som den bare afsløring af verdens absurditeter (eller ”absurdist transcription of fact”).³⁶⁶ Jeg vil imidlertid fastholde, at denne funktion eksisterer som en faldgrube af den negative opbyggeligheds slags i den spektakulære personlige reportage, når, som i Brüggers ”The Clown Wars”, eksponeringen af absurditet bliver et formål i sig selv.

I kapitlet om den skriftlige håndtering af våben beskrev jeg skribentens dobbeltrolle som på én gang deltager i den fortalte situation og i fortælsesituationen, to sociale sammenhænge med hver deres standarder for, hvad der er passende. Konflikten gælder enhver reporter, men når fortælsesituationen er italesat, blandt andet gennem brugen af jeg-form, bliver sammenstødet af normer tydeligere. Hvordan denne omgang med andre mennesker i fremmede kredse foregår, når der så at sige er observatører på, er emnet for næste kapitel.

³⁶⁶ Hellmann (1981), side x.

Lad mig her samle op på, hvilke konklusioner jeg foreløbig vil drage på et mere generelt plan om den epideiktiske genre og de spektakulære personlige reportagers epideiktiske karakter.³⁶⁷ I antikken faldt den epideiktiske retorik, sofisternes foretrukne genre, i unåde, idet den fik en udpræget legende, litterær og endda fiktiv karakter og efterhånden primært tjente til at demonstrere talernes tekniske kunnen. Som det vil være fremgået af min analyse, går disse træk igen i vore dages personlige, spektakulære journalistik, der har de retoriske faldgruber i form af en 'uøkonomisk' og 'selvoptaget' stil til fælles med en række andre epideiktiske tekstformer.

Overordnet er epideiktikken kendetegnet ved:

- ❖ tematisering af menneskelige dyder og laster, normer og værdier;
- ❖ et formfuldent, litterært præg; og dermed et
- ❖ eksplicit fokus på retorens retoriske evner.

Og disse elementer spiller sammen. De personlige reportagers litterære præg forårsager et skift i fokus hos modtageren, som begynder at se efter både en æstetisk og en journalistisk sandhed. Læseren søger primært en bekræftelse af sociale (herunder retoriske) normer og værdier i teksten, og dermed bliver det skribentens måske vigtigste opgave at skrive sin artikel med situationsfornemmelse og æstetisk sans. Han skal udvise sans for decorum – og sans for at udfordre decorum på interessant facon.

Den spektakulære personlige reportage eksponerer en sandhedsopfattelse som den, Richard Lanham har formuleret på basis af studier i specielt renæssancens litterære retorik.³⁶⁸ Lanham opstiller et retorisk sandhedsideal i inkarneret form, det vil sige som en klassisk idealtalerfigur, der eksemplificerer et handlingsprincip, der kan fungere på konkrete og komplekse retoriske situationers præmisser. I tråd med de forklædte eller forstillede skribenters praksis er Lanhams

³⁶⁷ Se også Isager (2003).

³⁶⁸ Lanham (1976) og videreudviklet (blandt andet) i Lanham (1993). Den følgende fremstilling er baseret på diskussionen af idealtalertraditionen i mit kandidatspeciale *Orator Imperfectus. Ironikeren som idealtaler*, Københavns Universitet (2000).

idealfigur beskrevet som en dobbeltfigur: et legende menneske, *homo rhetoricus*, med et alvorligt, filosofisk alter ego, *homo seriosus*. De to dimensioner repræsenterer to forestillinger om ethos eller identitet, som jeg tidligere har været inde på, nemlig ideen om henholdsvis et socialt selv og et kerneselv. Førstnævnte betegnes som den dramatiske opfattelse af mennesket som en rollespiller, der kan forme og udvikle identiteter gennem sin sproglige adfærd. Den såkaldt seriøse derimod, den filosofiske eller metafysiske, hviler på den antagelse, at mennesket har en stabil karakter og moral, der er uafhængig af tid og sted. Lanham pointerer, at begge opfattelser altid er til stede og vekselvirker i historien, fx som modernisme versus postmodernisme; i det enkelte menneske som skiftevis observatør af og deltager i det sociale liv; og endelig i den enkelte tekst i en vekslen mellem handling og kommentar, mellem klar og uigennemsigtig stil og mellem naiv og selvbevidst fortælling. Det er netop denne vekslen, en god retor efter Lanhams opfattelse må beherske, og i tråd hermed er det en sproglig vippekontakt (*toggle switch*), der er omdrejningspunkt for hans artikel om det såkaldte Q-spørgsmål, opkaldt efter Quintilian, der i sine tolv bøger om talerens uddannelse stiller spørgsmålet: Er den fuldkomne taler nødvendigvis et godt menneske? Quintilian selv svarer ja og hævder retorikfagets iboende anstændighed, fx med henvisning til at en skidt karakter hos taleren altid vil røbe sig i retorisk praksis. For de øvrige – gode – studerendes vedkommende beror (ud)dannelsesprincippet på en form for cirkelslutning eller positiv spiral, der siger, at god karakter præger talen, og at god tale præger karakteren. Lanham kalder dette et svagt forsvar for retorikken og henviser i stedet til jurister, til vestlig retsfilosofi fra og med grækerne, som 'ja-sidens' bedste advokater. De er eksponenter for et stærkt forsvar for retorikken. Sager og beretninger prøves i retten, og det er først dommeren, der afgør, om de så at sige *bliver* sande. Som en parallel til de personlige reportagers spektakler, der udkastes som en søgen efter sandhed, en prøvende beskrivelse af virkeligheden, skriver Lanham om retslig sandhedsopfattelse:

The Strong Defense assumes that truth is determined by social dramas, some more formal than others but all man-made. Rhetoric in such a world is not ornamental but determinative, essentially creative. Truth in

this way becomes referential, as in legal precedent. [...] In this world, there is as much truth as we need, maybe more, but argument is open-ended, more like kiting checks than balancing books.³⁶⁹

Sandheden findes, hedder det altså, i konkrete konfliktsituationer beskrevet af mennesker. Sandheden er ”like kiting checks”: som at udskrive checks, der ikke nødvendigvis er dækning for. Tankegangen hos Lanham og den retoriske tradition, han gør sig til talsmand for, er den, at om der er dækning for et givet udsagn, viser sig først efter, at det er fremført og prøvet. Fungerer udsagnet så sandt, som det er sagt? I en sammenfatning af det retoriske ideal og uddannelsesprincip, der er blevet praktiseret og gennemspillet på denne facon, omend ikke eksplicit formuleret, i både Isokrates, Cicero og Quintilians retoriske skrifter, skriver Lanham:

[The] mixture of play, game, and purpose was the characteristic product (if not always the avowed purpose) of the rhetorical, as against the philosophical, paideia. It did not try to purify our motives but to radically mix them. [...] It aimed [...] to address [...] the relation of thought to action. [...] [A] cybernetic system of error-correction, of continually modifying one arena of motive by another, is what the Strong Defense of rhetoric aims to create and explain.³⁷⁰

En retor – eller en reporter – kan hævde sit personlige erfaringsprincip og bruge det kreativt i forhold til de situationer, han indtræder og optræder i. Han kan skabe sig, dramatisere sin kompetence – eller mangel på samme, imens han bruger vippekontakten og blotter sit perspektiv og sine personlige motiver, som løbende tilpasses både konventioner og situationer. I processen eksponeres betingelserne for at sige noget sandt, idet skribenten beskriver den konkrete modstand, der har formet hans bud på en sandhed. Hos Wallraff og Thompson blev dette anskueliggjort ved et henholdsvis strategisk udspekuleret og taktisk improviseret gennembrud af offentlige personers pr-barrierer, der altså både formede og retfærdiggjorde skribentens tilgang

³⁶⁹ Lanham (1993), side 156.

³⁷⁰ Lanham (1993), side 197- .

til opgaven. Hos Beck-Nielsen og Nagel er det derimod svært for læseren at vurdere, hvilken modstand i materialet, skribentens indsats skal måles med: Vippekontakten står stille på midten, og skribenterne vover hverken en naiv vision, en eventuelt kritisk dagsorden eller blottelse af personlige reaktioner og motivationer. På klovnefestivalen forbliver til gengæld Brügger en legende *rhetoricus*, idet han aldrig møder den modstand, der kunne give reportagen mål og med, hvorimod han til Burning Man ligesom Sabroe på EU-valgftenen og Jeppesen under folketingsvalgkampen vipper frem og tilbage fra *rhetoricus* til *seriosus* i en tiltagende besluttethed: De finder hver deres retoriske handlingsprincip, der giver dækning for (og afl) begivenhederne undervejs. Dermed mestrer de, hvad Lanham kalder ”a toggling attitude towards utterance”.³⁷¹ De forholder sig skabende, sandheden bliver formet i offentlighed og dermed insisterer skribenten ikke på en større sandhed end en, der er formidlet gennem hans egen erfaring.

³⁷¹ Lanham (1993), side 170.

V. SKRIFTLIG HÅNDTERING AF ANDRE MENNESKER: Retoriske handlemønstre i det tekstlige trekantdrama

Journalistik förutsätter ett journalistiskt subjekt mellan det som meddelas och det som berättas, någon som väljar, ifrågasätter, kontrollerar, ger form och sammanhang, vilket i regel förutsätter en smule grävande. Journalistiken bör ha många drivkrafter. Grävlusten är en. Berätterglädjen en annan. Människointresset en tredje.

Göran Rosenberg, *Tänkar om journalistik*³⁷²

Reporting never becomes any easier simply because you have done it many times. The initial problem is always to approach total strangers, move in on their lives in some fashion, ask questions you have no natural right to expect answers to, ask to see things you weren't meant to see, and so on. Many journalists find it so embarrassing, so terrifying even, that they are never able to master this essential first move.

Tom Wolfe, *The New Journalism*³⁷³

Jeg nøler med å kalle deltakende observasjon en metode, fordi det egentlig dreier seg om systematisering av erfaringer *alle* mennesker har, og fordi det alltid må *improviseres* i det enkelte feltarbeidet; deltakende observasjon er ingen universalmetode.

Jo Bech-Karlsen, *Reportasjen*³⁷⁴

³⁷² Rosenberg (2000), side 79.

³⁷³ Wolfe (1973), side 67.

³⁷⁴ Bech-Karlsen, side 102.

Et afgørende retorisk kvalitetskriterium i de spektakulære personlige reportager er skribentens evne til at omgås andre mennesker på passende vis, afstemt efter genren og det vil sige udfordrende og originalt, men frem for alt: på retorisk kompetent facon inden for rammerne af det trekantdrama, der udspiller sig i teksten, mellem læseren, skribenten og de mennesker, der skrives om. Den tyske lingvist Wolf-Dieter Stempel giver en skildring af ironisk kommunikation netop som et trekantsdrama, der omfatter afsender (ironiker), offer (den tilsyneladende modtager) og observatør (den egentlige modtager).³⁷⁵ Afsender henvender sig på skrømt til offeret, idet han overtager offerets identitet, holdninger og udtryksformer, tilsyneladende som en anerkendelse. Ironikerens efterabende henvendelse udgør imidlertid et rollespil, som spilles for en observerende tredjepart, der har forudsætningerne for at se inkongruensen mellem ordlyd og holdning, og som dermed bliver den egentlige modtager af ironien. Hvadenten der er ironi på færde eller ej, så udspiller der sig i den spektakulære personlige reportage en tydelig mimen af tredjepersonerne, idet skribenterne lægger en eksplicit strategi for den rolle, hvormed de skal blande sig med et miljø. Derfor er Stempels model i denne afhandlings kontekst relevant og passende som en skildring af kommunikationssituationen i bredere forstand.

Dertil kommer det element, jeg tidligere har betonet, at også anden personen, læseren, bliver imiteret: Skribentens ethos tager form af den situation, han skriver ind i, og læserfællesskabet er nødvendigvis med til at konstituere sin epideiktiske retors karakter.³⁷⁶

Under den skriftlige håndtering af andre mennesker hører naturligvis netop den skriftlige håndtering af læserne. Når en skribent beskriver sin omgang med andre mennesker i forbindelse med et journalistisk ærinde, vil disse mennesker let komme til at fremstå som midler til skribentens mål. Det er en oplagt faldgrube for reporteren i forhold til at vinde og bevare læserens velvilje. Skribenten vil blive

³⁷⁵ Stempel (1976), side 213 og 227-. Se i øvrigt Isager (2003).

³⁷⁶ Se fx Reynolds (1993), side 327.

bedømt på sine sociale færdigheder, og hvad der gælder fx i tv-debatter, hvor man bedst vinder publikums gunst ved at behandle sin opponent med respekt,³⁷⁷ gælder velsagtens også i reportagejournalistik. Det skulle man i hvert fald tro. Men som det er blevet klart, er opnåelse af publikums velvilje ikke nødvendigvis et primært retorisk succeskriterium i denne genre. Jegformen kan fremmedgøre ved at møve sig ind på læseren med sine forudsætninger – hvilket kan være konstruktivt i kraft af den sociale udfordring. Udstillingen af skribentens (begrænsede) sociale færdigheder og kulturelle kapital kan ses som en mulighed for at markere eller lege med grænserne for det passende. Sammenstødet kan med andre ord virke *læseraktiverende*, som det betegnes i Eva Heltberg og Christian Kocks *Skrivehåndbogen*. Her fremhæves det, at læseraktiverende teksttræk ofte spiller på det usagte (som i *showing and not telling*, retoriske spørgsmål og vittigheder) og på ”det ”forkert” sagte” (ironi, dramatisk ironi og brug af upålidelig fortæller), hvor læseren får lov at vide bedre end de skildrede personer – heriblandt, i vores tilfælde, skribenterne selv – og korrigere for deres manglende indsigter.³⁷⁸ Dette gælder dog ikke den ekspliciterende Wallraff, men på gonzosiden er den karakteristisk. Superfiktionsisten, skriver således Klinkowitz, giver læseren en god oplevelse og deler fornøjelsen:

It uses the reader's imagination as part of the action; just as jazz demands participatory listening, this writing asks for participatory reading.³⁷⁹

Denne lystbetonede identifikation med læserne kan imidlertid munde ud i en overlegent distancerende holdning til de mennesker, der skrives om, og dette er generelt set den største faldgrube i genren, hvilket turde være fremgået af de foregående kapitler.

Den faldgrube, der imidlertid hovedsagligt eksponeres i teksterne, er af modsat karakter. Det er nemlig den, der i det foregående er blevet kaldt: *going native*,

³⁷⁷ Se Jørgensen, Kock & Rørbech (1994).

³⁷⁸ Heltberg & Kock, red. (1997), side 220-221.

³⁷⁹ Klinkowitz (1977), side 4.

hvor skribenten så at sige lader sig rive med af imitationen. Wallraff og Thompson har hver deres måde at 'gå *native*', som det kan hedde på dansk(-engelsk).³⁸⁰ Wallraff er systematisk og trækker klare grænser mellem sit forklædte jeg og sit eget: han infiltrerer et miljø, klæder sig ud som en af indfødte, så at sige, et medlem af en given gruppe mennesker for at kunne beskrive gruppens vilkår indefra, fra gruppens midte. Her er altså ikke tale om at gå *native* i vanlig negativ forstand (som i de beslægtede udtryk "gone wild", "gone mad"): Wallraff bevarer kontrollen, om end han beskriver fristelsen og de kræfter, der truer med at korrumpere ham. Thompson derimod hopper simpelthen af hos de indfødte for en tid. Han går hovedkulds for vidt. I begges tilfælde er der tale om feltarbejdet og det personlige erfaringsforløb som en kvalifikation. Hermed låner genren som sådan, den spektakulære personlige reportage, ethos og værdier fra det, der betegnes som 'native reporting', det vil sige

the activities of alternative journalists working within communities of interest to present news that is relevant to those communities' interests, in a manner that is meaningful to them and with their collaboration and support.³⁸¹

I dette sidste analysekapitel fokuserer jeg på dynamikken i skribenternes ethosappel og i etableringen af retorisk handlekraft: Hvordan udvikler skribentens rolle og forholdet til læseren sig teksten igennem? Til illustration har jeg her valgt at præsentere Hunter S. Thompsons "The Kentucky Derby is Decadent and Depraved" holdt op imod Wallraffs *Der Aufmacher*, hvori begge skal tackle den udfordring at vise sig solidariske med en gruppe mennesker, skribenterne som udgangspunkt har udpeget som stereotyper. Afstandtagende karikatur er en nærliggende faldgrube, men også stærk empati kan blive utroværdig, fordi den er i disharmoni med det kategoriserende udgangspunkt. Efter Wallraff og Thompson vil jeg læse Flemming Chr. Nielsens korte undercover-pastiche "Gær-pusher", der iscenesætter skribentens

³⁸⁰ Tak til antropolog, lektor, ph.d. Karen Lisa Goldschmidt Salamon, Danmarks Designskole, for at bidrage med overvejelser over begrebet *going native*.

³⁸¹ Atton (2005), side 112.

omgang med almindelige danskere på gaden, og diskutere den i sammenligning med Claus Beck-Nielsens historie fra gaden. Endelig skal vi se på skribenter på rejse i udlandet med fokus på Morten Sabroe, der rapporterer til *Politiken* fra valgkampen i USA i 2005: ”Frygt og lede i Dry City”, der diskuteres i forhold til Jakob Boeskovs tur til Kina med sit fiktive riffelkoncept.

Hunter S. Thompson & Günter Wallraff: Solidaritet og stereotyper

Den forandringsrettede epideiktik maner som beskrevet hos Sheard til kritisk refleksion og frisk perspektivering, idet den indbyder sit retoriske publikum til ikke blot at evaluere, men både forestille sig og medvirke til at realisere alternative verdener eller scenarier.³⁸² I det følgende vil jeg præsentere Hunter S. Thompsons reportage ”The Kentucky Derby is Decadent and Depraved” (1970) som et eksempel på en sådan radikal, forandringsrettet epideiktik, der udfordrer sit publikums normer og værdier ved at skribenten udnytter dynamikken i sin ethosappel. Dynamikken hviler i høj grad på den selvironi, der er i spil, og ikke mindst derfor er det interessant at studere kontrasten til Wallraffs ethosappel, som den udvikler sig i *Der Aufmacher*. Wallraff er alt andet end ironisk, når han spiller og beskriver den distinkte rolle som Hans Esser, men hvor står Wallraff da i forhold til dette alter ego? Forvandler akten ham som skribent og som ’kontekst for sin retorik’, er hans ethos dynamisk eller statisk, er han fleksibel eller ganske stålsat i sin retoriskskabte karakter? Er der en udvikling i Wallraffs relation til de *Bild*-medarbejdere, der beskrives i bogen, henholdsvis til læserne, der følger med i begivenhederne som fluer på væggen?

Hunter S. Thompson først. At hans reportageartikel anslår en ironisk stemning står klart, så snart vi hører titlen: ”Derbyet i Kentucky er dekadent og fordærvet”, en enkel deklarativ sætning, der dog fælder en værdidom så uforblømt, at skribenten må være enten strengt, nærmest naivt fordømmende eller – hvad der er meget mere sandsynligt – ude på retoriske narrestreger ved at posere,

³⁸² Sheard (1996).

som om han var naivt fordømmende.³⁸³ Denne advarsel til læseren om at give agt på ord- og rollespil understøttes af artiklens byline: ”Written *under duress* by Hunter S. Thompson. Sketched *with eyebrow pencil and lipstick* by Ralph Steadman.”³⁸⁴

Thompson er grov i sin ironisk-kritiske udstilling af folk, men han vinder ethos hos læseren ved at posere som det klassiske dramas *eíron*, ironikeren, i underspillet kontrast til den pralhals eller *alazón*, der både overspiller og overdriver, og derfor byder sig til som offer for ironien. I Thompsons indledning er alazónen dels en texaner (”just call me Jimbo”), der tager til Kentucky år efter år for at slå sig løs under derbyet (”he said ... he was here to get it on”)³⁸⁵, dels en selvhøjtidelig ekspedient i biludlejningen. Thompson tager gas på dem begge to, binder dem historier på ærmet (også om sin professionelle rolle) med læseren som indforstået vidne: ”I’m a photographer [...for] Playboy”, ”I [...] just stared at him for a moment trying to look grim. [...] My assignment is to take pictures of the riot.”³⁸⁶ Læserne ved altså, i hvert fald til dels, hvilken person de har med at gøre, og de indgår i den indledende etablering af ethos en form for moralsk kompromis, såfremt de vælger at følge Thompson gennem teksten. Begrundelsen kan være, at han er underholdende selskab, at han kun bedrager folk, ’der selv beder om det’ – og at verden alligevel er af lave. Således præsenterer Thompson sit verdenssyn i åbningsscenen for fra begyndelsen at sætte sin opførsel ind i et større perspektiv. Da ’Jimbo’ således har berettet, at ”there’s women in this town that’ll do *anything* for money”, ræsonnerer Thompson:

Why not? Money is a good thing to have in these twisted times. Even Richard Nixon is hungry for it. Only a few days before the Derby he

³⁸³ Den følgende fremstilling er baseret på Isager (2003).

³⁸⁴ Således originaludgaven i *Scanlan’s Monthly* (1) 4, side 2. Mine fremhævelser.

³⁸⁵ Thompson (1979), side 29.

³⁸⁶ Thompson (1979), side 29.

said, 'If I had money I'd invest it in the stock market.' And the market, meanwhile, continued its grim slide.³⁸⁷

Med andre ord: 'Intet er, hvad det giver sig ud for at være, selv præsidenten er misinformeret – eller bare ikke til at stole på, så I kan lige så godt slå følgeskab med mig, selvom jeg ikke er aldeles fin i kanten. Måske viser jeg endda mere kritisk brod hen ad vejen og får konsolideret din og min overlegne ironiske position.'

Thompsons ethos udvikler sig snart. Han optræder i rollen som reporter og tøver ikke længe med at skildre sig selv som en både lavt estimeret og dårligt forberedt én af slagsen:

My first call to the publicity office resulted in total failure. The press handler was shocked at the idea that anyone would be stupid enough to apply for press credentials two days before the derby. 'Hell, you can't be serious,' he said. 'The deadline was two months ago. The press box is full; there's no more room... and what the hell is *Scanlan's Monthly* anyway?'³⁸⁸

"I flattered him with more gibberish", fortsætter Thompson uden blusel og lader en kvik, ildevarslende bemærkning falde over for pressetjenesten om, at han er parat til at "Mace somebody" for at få fat i et pressekort.³⁸⁹ *Mace* er en type tåregas på spraydåse, som kan opbevares i håndtasken og bruges i selvforsvar. I en parentes fortæller Thompson læserne, at han har anskaffet sig en sådan, og at han nu pludselig ser, hvilke muligheder der ligger i at bruge den i folkemængden eller i presseløjerne.

Fra da af begynder ironien at blive ustabil. Læserne aner, at de som retorisk publikum er i hænderne på en skribent, der muligvis ikke er ansvarlig nok eller overhovedet villig til at udvise situationsfornemmelse og sans for decorum i overensstemmelse med det, læserne trods alt regnede for at være et fælles sæt af normer og værdier. Thompsons kontroversielle bemærkninger præsenteres gerne

³⁸⁷ Thompson (1979), side 31.

³⁸⁸ Thompson (1979), side 32.

³⁸⁹ Thompson (1979), side 32.

henkastet, i bisætninger eller parentetisk, og det øger spændingen i teksten, at læseren ikke er sikker på, i hvor høj grad Thompson spøger, når han er grov. Hvor stopper personaen, og hvornår bør skikkelsens udskejelser begynde at koste ethos?

Selve dækningen af derbyet spiller en meget lille rolle i reportagen. Et forsøg på at skildre hestevæddeløbet fylder små ni linjer. I stedet er der – som typisk i nyjournalistikken og i den spektakulære personlige reportage – fokus på menneskene, omgivelserne, miljøet omkring begivenheden, og mere præcist definerer Thompson og hans følgesvend, illustratoren Ralph Steadman, deres journalistiske opgave som den at finde et ansigt, der kan fungere som billede på den inkarnerede derbygæst. På et tidspunkt får Steadman øje på en kandidat ('Look at the madness, the fear, the greed!'), der viser sig at være en af Thompsons gamle skolekammerater.³⁹⁰ Hvor skulle man ellers vente at finde sådan en som ham, skriver Thompson og lader læseren selv slutte, at skolekammeraten nok med rette kan tænke det samme om Thompson.

Efterhånden er det nemlig blevet klart, at Thompson selv stammer fra Kentucky, og at han indtil for 10 år siden plejede at overvære derbyet hvert år. Han er med andre ord på hjemmebane blandt de dekadente og fordærvede derbygæster, og i løbet af tekstens hoveddel udvikler Thompson sig fra rollen som *éiron* til at blive mere og mere af en kæphøj *alazón* (imens Ralph Steadman for et stykke tid indtager den kontrasterende rolle som moderat, nærmest ængstelig, følgesvend). Hvordan skråplanet begynder at hælde, illustreres ganske godt ved at fokusere på dåsen med Mace som en form for ledemotiv:

Det begynder som en løs tanke at tage spraydåsen i brug. Først indgår den i en spøgefuldst beroligelse af Steadman ('If the inmates get out of control we'll soak them down with Mace'), men kort efter nævnes 'macing' nu en passant som en fristelse Thompson skal anstrenge sig for at modstå ('...to fire it across the room at a rat-faced man typing diligently in the Associated Press section'). Så falder der igen en løs bemærkning i et sætningsemne: Et pressekort, der er gyldigt i 30 minutter, skal

³⁹⁰ Thompson (1979), side 39.

forhindre, at 'folk som os' når at slippe ind, "...harrassing the gentry... Or Macing the governor." Og så lidt efter, da Thompson har skitseret et worst case scenario for, hvad Steadman kan vente sig af kaos i folkemængden, tilføjer Thompson, ikke særligt beroligende: "I'm just kidding [...] Don't worry. At the first hint of trouble I'll start pumping this "Chemical Billy" into the crowd." Endelig er grunden skredet under læseren og den ironiker, der skulle sikre den fælles, overlegne observatørposition, idet Thompson og Steadman i fællesskab rekonstruerer den forløbne aften:

'Why in hell do you think we left the restaurant so fast?'

'I thought it was because of the Mace,' he said.

'What Mace?'

He grinned. 'When you shot it at the headwaiter ... [I]t got all over us ... Your brother was sneezing and his wife was crying. My eyes hurt for two hours ...'³⁹¹

Det står klart, at Thompson ikke længere kun spøger, når han blotter nogle asociale, korrupte tilbøjeligheder og karaktertræk. Han lægger stadig mindre afstand til sin persona og forsvarer dermed ikke længere sin rolle som distanceret skribent og dermed positionen som den relativt mest sympatiske og troværdige skikkelse i tekstens univers. ("What the hell. [...] Why not? Get it on," siger Thompson symptomatisk som et ekko af alazónen 'Jimbo' fra indledningen³⁹²).

Sidste fase i Thompsons dynamiske ethos-opbygning begynder efter derbyet, mandag morgen på hotellet, hvor Thompson har tømmermænd, bander og bedriver skodesløs hærværk på sit værelse. Her får Thompson pludselig øje på sit eget spejlbillede:

³⁹¹ Thompson (1979), side 37. De forudgående citater med omtaler af Mace optræder på side 34 og 35.

³⁹² Thompson (1979), side 39.

There he was, by God – a puffy, drink-ravaged, disease-ridden caricature... It was the face we'd been looking for – and it was, of course, my own. Horrible, horrible...³⁹³

I stedet for at tage afstand fra sin småsuspekte persona fra indledningen er han blevet forført af rollen. Ralph Steadman kommer til samme konklusion, da han sammen med Thompson ser sine skitser igennem før afrejsen og bemærker:

'We came down here to see this teddible [sic] scene: people all pissed out of their minds and vomiting on themselves and all that ... and now, you know what? It's us...'³⁹⁴

I artiklens allersidste scene, bilturen til lufthavnen, skifter fortællingen til en tredje persons synsvinkel: 'Journalisten' (Thompson) kører, og hans passager (Steadman) står i næsten bar figur og holder sit Mace-besudlede tøj ud af vinduet for at få det blæst igennem. Hans øjne er røde, han har bræk på bukserne og er fedtet af øl, som han har forsøgt at skylle Mace af sig med. Journalisten standser foran lufthavnen og sætter sin passager af med en svada af ukvemsord, der bliver artiklens sidste: "...Mace is too good for you. ... We can do without your kind in Kentucky."³⁹⁵ Scenen understreger artiklens aldeles ustabile ironi, idet Thompson lader læseren være vidne til et optrin, hvor en dekadent og fordærvet derbygæst, en tilrejsende, irttesættes af en selvretfærdig, men, ved vi jo, nøjagtig lige så dekadent og fordærvet derbygæst, en af de indfødte. Læseren kan mindes den alliance, hun indgik med skribenten i indledningen, på trods af Thompsons tilbøjelighed til at bedrage folk. Læseren gik på kompromis for underholdningens skyld og satte sin lid til en retorisk konvention om, at skribentens overblik som ironiens iscenesætter og observatør og hans sans for decorum i sidste ende ville sejre. Det modsatte skete, decorum blev grundigt ignoreret, og læseren kan herefter ikke uden videre dele ethos med skribenten, som

³⁹³ Thompson (1979), side 42.

³⁹⁴ Thompson (1979), side 43.

³⁹⁵ Thompson (1979), side 43.

det ellers er retorisk sædvane, men er overladt til at reflektere over sin egen – nu undergravede – følelse af overlegenhed, måske endda ubestikkelig.

Den ustabile ironi kan således kobles til den radikale forandringsrettede epideiktik. Aristoteles skriver: ”Da alle mennesker gerne låner øre til ord, der stemmer overens med deres egen tankegang, og til folk der ligner dem selv, er det derfor ikke svært at se, hvilke ord vi skal bruge, for at både vi selv og det, vi siger, kan gøre den rette virkning.”³⁹⁶ Men hvad sker der, når en retor pludselig identificerer sig med eller viser sympati for fjendens eller de vanlige syndebugkes værdier? Når taleren eller skribenten, vores allierede, som vi ellers var så trygge ved, begynder at udvise manglende sans for decorum?

Det kan i almindelighed være en spændingsskabende, læserengagerende mekanisme at opleve en midlertidig afvigelse fra dydens smalle sti, der skaber desto større tilfredsstillelse til sidst, når vi er sammen igen, tilbage på stien. Frustration af læserforventningerne undervejs kan gerne øge den persuasive kraft. Der er imidlertid stor forskel på, om læseren hele tiden ved, at retoren driver gæk, eller om læseren undervejs for alvor kommer i tvivl om retorens dømmekraft og da eventuelt må konsultere sin egen. Det er det sidste, der sker hos Thompson. Dynamikken i hans ethosappel ser ud som følger:

Læseren *bedåres* først af ironikerens overlegenhed og frihed og føler sig i hans selskab hævet over tåbelighederne og dekadencen. Personaen og (især) alazónerne udfylder indledningsvis rollen som ofre for ironien, hvilket skænker læserne en friplads som observatører. Det går med andre ord let.

Herefter bevæger skribenten sig stadig længere ud på et skråplan, og læserne *forskrækkes*. Thompson begynder at afvige, hvilket gør læserne usikre og får dem til at skele til deres allierede, den penneførende observatør, for at få at vide, hvad de nu skal mene. Men Thompson synes helt at have forladt sit ironiske skjul for at slutte sig til sin eksponerede persona og talsmand, og det bliver op til læserne at beslutte, om de stadig vil stå ved deres oprindelige ven-i-ironien.

³⁹⁶ Aristoteles, *Retorik*, 1390a.

I slutningen er læserne med deres lånte, bedrevidende ironiske holdning blevet ladet i stikken. Thompson har *forladt* læseren som eksklusiv allieret, har åbnet op for det fremmede fællesskab og indtaget sit personlige standpunkt, der rummer begge fronter, og læserne må afgøre på egen hånd, om det vil være rigtigt for dem at følge hans eksempel.

Denne ironiske proces eller strategi består altså i at bedåre, skræmme og forlade læseren. Dette bedårelsens princip genkendes i Lisa Storm Villadsens karakteristik af forførelsens retorik: "[The] texts play on the reader's willingness to temporarily bracket or even suspend ethical judgement and for the most part to identify with the seducer."³⁹⁷ Nonchalancens og amoralens tilsyneladende lethed knytter os på samme måde stærkt til ironikeren, der uforfærdet går foran. Men i sidste ende er læseren alene om og ansvarlig for sit valg og for at have ladet sig bedåre, hvad enten det nu har vakt fryd eller hovedsagligt givet betænkeligheder.

Ifølge Sheard knytter der sig netop en bestemt strukturel dynamik til forandringsrettet epideiktik.³⁹⁸ Sheard beskriver – dog ikke i megen detalje – den entymemiske struktur i sine teksteksempler, heriblandt den amerikanske præsident Bill Clintons indsættelsestale fra 1993. Den entymemiske struktur implicerer, at retoren trækker på alle tre appelformer, ethos, pathos, logos, og bygger op til et persuasivt klimaks, der gerne har karakter af overraskelse eller ligefrem åbenbaring (således må 'entymemisk' her forstås som noget, der dels er bygget op som en følgeslutning, dels beror på sandsynlige præmisser og almindeligt vedtagne *topoi*). En *kritik* danner indledningsvis baggrund for retorens alternative *vision*, og endelig føres publikum til *identifikation* med talerens standpunkt (her kommer åbenbaringen) og inviteres til at tage del i en *realisering* af visionen. Den kritik, der som første element sætter den retoriske dynamik i gang, indebærer, at publikum selv og ikke blot en

³⁹⁷ Villadsen (2000). Teksterne, der henvises til, er Choderlos de Laclos' *Farlige forbindelser* (1782), Søren Kierkegaards (under pseudonymet Victor Eremita) "Forførerens dagbog" i *Enten-Eller* fra (1843) og Jan Kjærstads *Forføreren* (1993).

³⁹⁸ Sheard (1996), side 780.

trejupart gøres til syndebukke (som fx i Brüggers klovnefestivalreportage), hvilket skal gøre behovet for retorisk handling påtrængende.

Thompson, den ustabile ironiker, tilbyder rollen til os alle hver især og synes at spørge med uskrømtet selvironi: ”Dekadent og fordærvet? Hvem er ikke det?” Thompson overlader det til læserne at svare for sig selv og afgøre, om artiklens scenario giver dem anledning til at omdefinere sig selv og eventuelt forsøge at realisere en alternativ vision om det sociale rum. Thompsons reportage kan således betragtes som eksempel på den radikale epideiktik, der vil så tvivl, udfordre læsernes værdier og skabe social forandring.

De epideiktiske temaer understreges yderligere i kraft af den ironiske alliance i indledningen, der skaber opmærksomhed om læsernes forudsætningsniveau og den sociale, kulturelle og intellektuelle common ground, der overhovedet gør alliancen mellem skribent og læser mulig. ‘To reaffirm or reform our values’ skrev Sheard om epideiktikkens formål³⁹⁹ – og hermed når vi til et centralt, ikke-obligatorisk element i den epideiktiske retorik, nemlig en fiktiv dimension, eller hvad Sheard kalder en vision, og som er den, der muliggør forandringen:

By bringing together images of both the real – what is or at least appears to be – and the fictive or imaginary – what might be – epideictic discourse allows speaker and audience to envision possible, new, or at least different worlds.⁴⁰⁰

I forhold til det traditionelle billede af epideiktikken som en positivt bekræftende form understreger Sheard, at epideiktiske visioner både om faktiske og fiktive verdener meget vel kan være negative og ad den vej vække vilje til forandring. Hovedsagen er, at epideiktikken kan fremstille, forestille sig, forandringen og dermed bidrage til at enten at gennemføre den eller eventuelt afvende og undgå den. Her spiller igen den litterært prægede stil en afgørende rolle, idet det er den, som vi har

³⁹⁹ Sheard (1996), side 777.

⁴⁰⁰ Sheard (1996), side 770.

set det hos Hunter S. Thompson, der kan gøre skribentens vision nærværende og enten medrivende eller frastødende.

Som beskrevet spiller Thompson en antihelterolle og laver epideiktisk retorik baseret på en negativ topos: ”gæsterne til derbyet i Kentucky er dekadente og fordærvede”. Han skaber en persona som lidt af en fiktion, et tankeeksperiment: Tænk hvis folk opførte sig således! Teksten opererer med en ustabil ironi, der eksponerer læserne, og eksponerer skribenten selv.

Reportagen sætter fokus på menneskelige dyder og laster og pointerer, at det at være et godt menneske er en beslutning, man træffer; at moralsk opførsel kræver en vis kraftanstrengelse. Thompson sætter denne pointe i scene i teksten, og han overrasker ved at eksemplificere ikke dyden, men lasten, så det opleves og prøves.

I Thompsons journalistik er det værd at fokusere netop på den dynamiske struktur, hvormed han skaber ethos og retorisk handlekraft, og for nu at opsummere: Han

1. konstruerer en persona, der ligner en karikatur af fjenden, én af de andre, som han og hans læsere kan ironisere over, og
2. skaber stigende uro ved at vise mere og mere solidaritet med ofrene og sympati for sin persona, syndebukken, og
3. viser endelig overraskende konsekvens og socialt mod ved uforfængeligt at slutte sig til sin persona.

Denne proces, hvor skribenten bedårer, forskrækker og forlader sine læsere, fører publikummet gennem en retorisk skærsild ved at vise dem i praksis, hvor villigt de lader sig lede af en underholdende retor, og hvor let de dermed kan komme ud på et moralsk skråplan. Thompson statuerer et stærkt eksempel udi selvironi ved at vende sig mod og identificere sig med syndebukkene og dermed hævde ydmygheden som ironisk grundprincip. I Thompsons narrativ bliver læseren en erfaring rigere, hvad angår mekanismerne i sociale omgangsformer, herunder ikke mindst de retoriske.

De værdier og sym- og antipatier, der så rutinemæssigt bliver mønstret i derbyreportagens indledning, og som stiver diskursfællesskabet af, er til slut blevet

undergravet og må enten kasseres eller etableres på ny. Dermed er den ironiske personlige reportage ikke længere socialt bekræftende, men får med ét karakter af radikal, forandringsrettet epideiktik.

Günter Wallraff er ikke ude på at lokke læseren til at suspendere sine moralbegreber, tværtimod etablerer han sin personlige forpligtende ethos som ramme om teksten og møver den også over for læseren som en forbilledlig ethos. Han udtrykker også uro i en let destabiliserende fase, hvor rollespillet lader ham mærke *Bild*-medarbejdernes trange kår, men han bevarer sit mål, sin uafhængighed og sin retoriske handlekraft i henhold til den kontrakt, han har indgået med læseren. Hvor Thompson gik i et med den stereotype masse, går Wallraff i et med redaktionen på yderst kontrolleret facon: Vi følger forklædningsfasen, generalprøven, premieren og hele forløbet, indtil Wallraffs rollespil bliver røbet og han må stikke af fra *Bild*-bygningen efter 4 måneders – ikke decideret tro – tjeneste.

I wallrafferens tilfælde indikerer selve beslutningen om at arbejde under dække, at reporteren er indstillet på at afdække “what is there and not what is meant to be”.⁴⁰¹ Han laver undersøgende journalistik, fordi han er mistænksom over for facaderne et givet sted – hvor Thompson snarere søger det karakteristiske, søger Wallraff det ægte. I en karakteristisk understregelse af det suspekke og forstille ved *Bild*-redaktionen, bruger Günter Wallraff følgende formulering, da han beskriver redaktionschef Schwindmann’s kontor: ”Es verrät keine persönliche Note, hat keine besonderen Kennzeichen. Unpersönlich, wie ein *Schaufenstergarnitur*.”⁴⁰²

I Günter Wallraffs tilfælde beslutter den retoriske agent at forsøge sig som medlem af en gruppe (i Wallraffs fortolkning:) passive, tavse mennesker, idet han forklæder sig som ”karrieretyper”. For at parafrasere Carey, er det hos Wallraff ikke ”erfaringen, der simulerer uskyld”, men snarere *handlekraften, der simulerer afhængighed og tilpasning*, eller frihedskæmperen, der simulerer stereotypen og flokdyret.

⁴⁰¹ Se Carey (1987) som citeret ovenfor side 124.

⁴⁰² Wallraff (1977), side 17. Min fremhævelse.

Det er således det stereotype karrieremenneske hos *Bild*, der danner udgangspunkt for en afprøvning af Wallraffs egne fordomme i *Der Aufmacher*:

Das bin ich nicht mehr, der mich da aus dem Spiegel anschaut. So eine Visage, auf Karriere getrimmt, wie ich sie bei Jungmanagern immer hasste.

Geschniegelt, gestutzt, von Höhensonne erfolgsgebräunt. Polierte Fresse: Der da ... sich mit einem massivgoldenen Signetring (geliehen) seiner selbst vergewissern muss ...⁴⁰³

Wallraff betragter sig selv i rollen som en af *the bad guys* og taler, som før nævnt, om at gøre sig selv til ”medskyldig”.⁴⁰⁴

Dækidentiteten indebærer ingen unik psykologisk profil. Journalisten er forklædt som stereotyp, og improviserer sin sociale færden i forhold til en overfladisk og gennemsnitlig forventning til denne gruppe af mennesker. Her opstår en ethosmæssig faldgrube: Maskeringsgrebet i sig selv kan opfattes som respektløst, for selvom skribenten gør sig den umage at lave feltarbejde, har han altid på forhånd sat sine objekter i bås ved hjælp af den stereotyp eller ligefrem karikatur, der udgør hans egen rollebeskrivelse og dækhistorie.

I sine metarefleksioner gør Wallraff, som ofte også hans arvtagere, imidlertid et forsøg på at vende dette forhold til sin egen fordel. At hans dækhistorie er mangelfuld og utroværdig, fungerer i praksis som en kritik af de godtroende tredjepersoner, der interagerer med den forklædte journalist uden at ane uråd. En genkommende topos i Wallraff(ere)s historier er således den erkendelse, at ”Hey! Folk hopper på den!” – for dermed er en kritisk pointe allerede i hus.

Günter Wallraff gør således et nummer ud af, at hans primitivt affekterede business jargon under jobsamtalen på *Bild* aldrig vækker mistanke:

Wirklich, ich bin ein schlechter Schauspieler, so viel falsche Töne, so aufgesetzt, das kann doch nicht gut gehen. Aber auf den

⁴⁰³ Wallraff (1977), side 13.

⁴⁰⁴ Jævnfør afsnittet ”Medskyldig mediekritik” ovenfor side 90-.

Redaktionsleiter scheint es Eindruck zu machen, er scheint kein besserer Schauspieler zu sein als ich. Diese gestelzten Floskeln und übertriebenen Redewendungen sind hier Umgangston.⁴⁰⁵

Med åbenlys forargelse demonstrerer Wallraff – altimens han kommenterer – at hverdagens gang i den offentlige sfære, i ‘systemet’ som sådan, i vid udstrækning er baseret på stereotyp forventninger og trivielle udvekslinger, og det endda i ansættelsessamtalsituationer, der ellers burde være præget af en vis eksistentiel alvor. Omgangsformen, når en medarbejder taler med sin chef, er i forvejen så kunstig og falsk, at den ikke kan skelnes fra hans eget amatørskuespil. Den påtagede rolle er en primitiv generalisering, som ikke kræver nogen indsigt i forholdene ud over en udenforståendes overfladiske indtryk af de træk, *Bild*-reportere bliver bedømt på i deres organisation. Wallraff forvandler sig til et groft produkt af de strukturer, der oprindeligt vakte hans mistro.

Lige så meget af en stereotyp som karrierereporteren er den tyrkiske fremmedarbejder Ali i *Ganz Unten*, endnu en rolle, der skal teste og udstille andre menneskers fordomme i social praksis:

Viel war nicht nötig [...] um *ganz unten* zu sein. Von einem Spezialisten liess ich mir zwei dünne, sehr dunkel gefärbte Kontaktlinsen anfertigen, die ich Tag und Nacht tragen konnte. ”Jetzt haben Sie einen stechenden Blick wie ein Südländer”, wunderte sich der Optiker. Normalerweise verlangen seine Kunden nur blaue Augen. [...]

Das ”Ausländerdeutsch”, das ich für die Zeit meiner Verwandlung benutzte, war [...] ungehobelt und unbeholfen [...] Ich [...] sprach oft ganz einfach ein leicht gebrochenes ”Kölsch”.

Um so verblüffender die Wirkung: niemand wurde misstrauisch. Diese paar Kleinigkeiten genügten.⁴⁰⁶

⁴⁰⁵ Wallraff (1977), side 16.

⁴⁰⁶ Wallraff (1985), side 11 og 12. Fremhævelse original.

Alle wallraffere i det materiale, jeg har set på, synes på et eller andet tidspunkt i deres historier at føle sig i stand til at konkludere, at visse store grupper af mennesker er nogle karikaturer: De lever som stereotyper og orienterer sig efter stereotyper. At stoppe ved denne observation må defineres som en anden faldgrube i wallraffjournalistikken.

Wallraff selv udpeger typisk både de gode og de onde som ofre for systemet og led i en hakkeorden. Kun Wallraff selv og et begrænset antal af hans venner og støtter er portrætteret som mennesker med integritet og handlekraft, og dette er jævnt hen begrundet i, at de ikke ligger under for arbejdsgivere med kapitalistiske interesser:

Ich frage mich immer häufiger, was aus mir in einem derartigen Umfeld würde, hätte ich nicht meine ganz besonderen Erfahrungen, Prägungen und Orientierungen. Ich bin nicht mehr so sicher. Aus einer gewissen spielerischen Leichtigkeit könnte hier schnell eine sich überalles hinwegsetzende Skrupellosigkeit werden, aus Überzeugungskraft Überredungskunst, aus Einfühlsamkeit Anpassungsfähigkeit und aus dem Überlisten von Stärkeren das Übertölpeln von Schwächeren.

Niemand weiss, wie jemand dahin gekommen ist und ob er im abgesteckten Rahmen Widerstand übt.⁴⁰⁷

Den pointe bliver slået fast, at kapitalismen reducerer mennesker til karikaturer med lige så megen retorisk handlekraft som æsler eller tandhjul. Selvom Wallraff er presset og forpint undervejs, opgiver han imidlertid ikke sin egen dagsorden. Han fortsætter sit arbejde i lange perioder ad gangen, og hans eksplicite intention harmonerer med hans eksplicite facon, der er bundet til dagsordenen, nemlig anti-kapitalisme i 1970'erne og 80'erne.

⁴⁰⁷ Wallraff (1977), side 87.

Derfor er sammenstødet i Wallraffs journalistik mellem handlekraft og tilpasning helt fremme i lyset og kommenteres kontinuerligt. Det refleksive metaniveau bevares hele vejen, og der levnes kun lille plads til misforståelser. Det spørgsmål melder sig, om Wallraff faktisk demonstrerer for sin læser, hvordan man kan handle på trods af disse begrænsninger. Udpeger han blot rammerne og skærper vores opmærksomhed? Eller videregiver han et brugbart handlingsprincip?

For at svare på dette spørgsmål kan vi vende os imod Roderick F. Hart, som anbefaler et kritisk system, der består i at kategorisere 'jeg'-ytringer med henblik på at belyse tekstens handlerum (*the locus of action*) og dynamiske motivstruktur (*motivational dynamics of discourse*). Hart foreslår en sontring (der oprindeligt er møntet på præsidenters retorik) mellem

- (1) Emotional/moral action: the speaker's reports of feelings experienced, moral lessons learned, and hopes and desires for the future [...]; (2) Narrative action: references to allegedly factual events [...] that lead up to the speech [...]; (3) Behavioral action: Specific *policy* behaviors the speaker has engaged in immediately prior to the speech event itself [...]; and (4) Performative action: a [...] category consisting of references to the speaker's intentions for the speech.⁴⁰⁸

Disse kategorier er specielt indsigtsgivende at anvende i studiet af wallraffing på grund af den enkle konstatering, at kategorierne, de forskellige typer handling, i dette tekstmateriale faktisk kan tilskrives *forskellige* udgaver af skribentens første person ental: enten reporterens jeg (Wallraff), den forklædte reporters blandede eller tvetydige jeg (den skikkelse, der rummer både Wallraff og Esser), eller endelig det jeg, der hører til dækidentiteten (Esser). Desuden belyser dette system (som Hart selv kalder "crude, but straightforward") Wallraffs forholdsvis regelrette og eksplicitte selvfremstilling, der besidder en enkelhed, som volder hans efterfølgere vanskeligheder.⁴⁰⁹

⁴⁰⁸ Hart (1997), side 228.

⁴⁰⁹ Hart (1997), side 228.

Wallraffs tekster indeholder for det første alle fire typer jeg-ytringer. Både Wallraffs følelsesmæssige/moralske handlinger, narrative handlinger, politiske/forberedende/strategiske handlinger og performative handlinger. Og den eneste type jeg-ytringer, der tilskrives Wallraffs dækidentiteter, er dem, der gengiver narrative handlinger. Efter bøgernes indledende beskrivelser af, hvordan Wallraff ifører sig og afprøver sin forklædning, tilskrives de narrative handlinger Wallraffs alter ego Esser: Jeg (Esser) kørte derhen, sagde således, og så videre. De øvrige tre typer af jeg-ytringer ytres af Wallraff-som-Wallraff. Det er ham, der føler, tager stilling, planlægger og gennemfører. Det er vigtigt at bemærke, at fordi han faktisk ytrer alle fire typer – fordi han gør det overhovedet, gør det til stadighed og gør det for egen regning – så holder Wallraff sig selv ansvarlig på alle niveauer: socialt, politisk og retorisk. Ved at lægge dem frem, så alle kan se dem, forpligter Wallraff sig på en række følelser, motiver og intentioner, og dermed signalerer han, at når man sætter sig i en andens sko, kan man kun gennemføre de dertilhørende bevægelser på det narrative niveau og så skildre, hvordan det føles for én selv. Man vil aldrig få at vide, hvordan det føles for den anden, den gennemsnitlige *Bild*-medarbejder, og det undgår Günter Wallraff også i sin retoriske praksis at postulere. Som også Thurén spørger i sin diskussion af en historie fra 1975, hvor svenske journalister lod sig indlægge på et psykiatrisk hospital: ”En frisk patient måste väl ändå uppleva sin situation annorlunda än en patient som är sjuk ”på riktigt?””⁴¹⁰

Af og til tyr Wallraff også til thompsonske practical jokes, når situationen lægger op til det – og når folk så at sige selv beder om det. Således ringer telefonen på redaktionen en dag ved fyraften, hvor Wallraff er alene i lokalet og får en *Bild*-læser i tale, der vil vide, hvilken kasus han skal vælge, når han nu skal skrive et opsigelsesbrev til en af sine lejere. ”Seine Auskunft sollte er kriegten, aber von Wallraff, nicht von Esser!,” erklærer Wallraff over for læseren og gengiver så deres samtale, hvor Wallraff efterspørger detaljer i sagen og dernæst dikterer et brev, hvor brevskriveren i stedet giver den arbejdsløse lejer kompensation for at have indbetalt

⁴¹⁰ Thurén (1988), side 282.

en ulovligt høj husleje gennem flere år og i øvrigt giver ham boligret på livstid.⁴¹¹ Da manden i den anden ende af røret hidser sig op, truer Wallraff køligt med at offentliggøre historien i *Bild*. En lignende historie udspiller sig ved en anden lejlighed, hvor Wallraff, som han udtrykker det, 'igen var nødt til at lukke noget damp ud'.⁴¹² Her trækkes en klar grænse for, hvad Wallraff vil stå model til, og for en tid trækker skribenten på sine egne forudsætninger. Wallraff bliver altså hovedperson, når en retorisk situation kalder – højere end han kan forsvare at overhøre – på netop hans respons (og samtidig stiger spændingen i teksten, fordi risikoen for at blive afsløret stiger brat). Wallraff træder i karakter med de politiske motiver, der er *hans* – det sker også antydningvis undervejs – men den præmis gælder fortsat, at han som Esser i kollegers medhør ville have snakket manden efter munden og givet ham den grammatiske oplysning, han bad om. Der er effektiv kontrast mellem det handlekraftige og det konforme menneske, der mødes i én krop.

Fortællingen rundes ikke af med fynd, men får snarere en åben slutning, i form af et sort-hvidt foto af en rygvendt Wallraff i rask gang ledsaget af oplysningen om, at hans operation blev afbrudt den 22. juli, efter at Wallraff per telefon blev advaret om, at hans virke i *Springer*-koncernen var blevet afsløret. De sidste betragtninger Wallraff gør sig i jeg-fortællingen før da, gælder imidlertid hans fornemmelse af at blive absorberet af systemet og falde i sin egen fælde: Det er som at have taget narko, skriver han, for at kunne skrive en reportage om misbruget. Men den overordnede pointe er ikke desto mindre, at han holdt stand og ikke gik i fordærv. Modstandsdygtighed og personlig integritet er de bestående dyder: Han var den rette mand til jobbet, og som billedet antyder, er han allerede på vej videre til næste opgave. I efterskrift får vi oplysninger om sagens videre gang, og Wallraff har allerede i sin indledning skrevet, at en opfølger er under udarbejdelse, som sætter fokus på ofrene for den forløjede journalistik. Foreløbig har vi stiftet bekendtskab med bagmændene – der altså også er skildret som en form for umyndiggjorte ofre.

⁴¹¹ Kapitlet "Au, Au, Herr Esser!" i Wallraff (1977), side 177-191.

⁴¹² Wallraff (1977), side 180.

Som wallraffer ignorerer man for en tid de maximer for social interaktion, der normalt gælder. Man vil normalt antage, at folk er den, de siger de er, og at de har en historie, erfaring, (ud)dannelse, vaner og smag, som man kan spørge ind til, og ikke mindst et mandat til at udføre det job, de foregiver at udføre. Når wallrafferen omgås andre mennesker, er han hele tiden i fare for at blive afsløret som bluffmager/spion/journalist, simpelthen ved at mangle et rigtigt eller troværdigt svar, når han tager en telefon, bliver budt på en drink eller bliver udspurgt om detaljerne i den vare, han sælger. Alle valg med hensyn til hvad han skal tage på af tøj, eller hvilken bil han skal køre, kræver refleksion og indlevelse i eller imitation af den kategori af menneske, han er klædt ud som, hvilket ofte er en flad stereotyp: den selvsikre forretningsmand, den skrupelløse våbenhandler, gennemsnitsdanskeren, den smålige racist, og så videre. Men i sin selvfremsættelse er Wallraff overmåde omhyggelig med alligevel at skrive for egen regning, tage stilling, fordømme, kommentere, og hans personlige myndighed er nok truet undervejs, og det italesættes, men kun på skrå og med henblik på at Wallraff som retor alt i alt kan fremstå desto stærkere. Niveauerne i selvfremsættelsen – beskrivelserne af henholdsvis narrative, følelsesmæssige, strategiske og performative handlinger – er alle ekspliciteret, og de er distribueret med adresse til Wallraff selv, kun i lille omfang til hans alter ego Esser, nemlig på det rent narrative niveau, og aldrig til en sløret figur som en mulig blanding af de to. Det er til gengæld tilfældet i en del af de danske spektakulære personlige reportager.

Flemming Chr. Nielsen & andre: Ude blandt statisterne

Flemming Chr. Nielsen optræder i 1998 som ”gærpusher” i en letbenet rollereportage, hvor selvironien er stærk, men langt fra mønstrer den persuasive kraft, der ligger i ethosappellens dynamik hos Thompson.⁴¹³ Forskellen består i skribenternes henholdsvis uforpligtende (Nielsen) og forpligtende (Thompson)

⁴¹³ Den følgende fremsættelse er baseret på Isager (2003).

omgang med deres personae. Hvor Thompson skriver med en ustabil ironi, der dels indebærer en mere overbevisende, uskrømtet selvironi, dels opfylder en radikal epideiktisk funktion, så skriver Nielsen med en stabil, letgennemskuelig ironi, der tjener en langt mere traditionel og konservativ epideiktisk funktion.

Under storkonflikten i Danmark i 1998 begyndte en del danskere at hamstre fødevarer og i særdeleshed gær for det tilfælde, at brød skulle blive en mangelvare. I denne kontekst skriver Flemming Chr. Nielsen i *Jyllands-Posten* den 3. maj 1998 en artikel under rubrikken ”Gær-pusher”. Rubrikken, der har form af et zeugma, en overraskende sammenstilling af de to umage dele, dagligvarer og narkokriminalitet, sender et signal om, at ironi er på færde. I manchetten følges zeugmaet op og foldes ud med en patospræget kriminalstof-pastiche – en undercover-journalistisk pastiche taget et skridt videre, nemlig til det niveau, hvor avisen, den redaktionelle stemme (som måske, måske ikke er skribentens egen), på skrømt tager journalistens opgave alvorligt – og forstærker ironisignalet ved overdrivelse: ”Vor medarbejder forsøgte sig med *sortbørssalg* af gær. Det blev et *mareridt i pushernes foragtede verden. Kontant afregning* og hele tiden *angsten for at blive snuppet*”.⁴¹⁴

I artiklens åbningsscene laves en klar rollefordeling i det ironiske trekantdrama, idet vi introduceres for et offer: En ældre kvinde krydser Bilkas parkeringsplads med sin indkøbsvogn, der indeholder: ”Marmelade fra Den gamle Fabrik og et par pakker med småkager, en halv meter høj yucca-palme og to lyserøde bluser til nedsat pris”. Kvinden repræsenterer småborgeren med en billig smag i både fødevarer (ikke hjemmesyltet, ikke hjemmebagt), boligindretning (et eksotisk træ i tæmmet stueplanteformat) og beklædning (”to... til nedsat pris”). Da Nielsens pusher-persona tilbyder kvinden at købe gær – i en ironisk efteraben af småborgerlig grådighed – mæler hun ikke et ord til svar, men kan kun fnise. Hendes målløse optræden danner kontrast til og fremhæver Nielsens retoriske evner, idet han som journalist – bag kvindens ryg – fører pennen til ære for læseren (observatør og

⁴¹⁴ Mine fremhævelser.

modtager af ironien) i en beskrivende, litterært præget stil: ”En ældre kvinde triller langsomt [...] Der driver en lille støvregn [...]”

I dette indledende forløb etableres Nielsens ethos. Som under coverskribent, wallraffer, vil Nielsen – omend i selvbevidst lille målestok – afsløre dansk småborgerlighed. Som hos Wallraff er der fokus på nationalkarakter, men hvor Wallraff arbejder med social indignation og en stor personlig, fysisk indsats for at skaffe dokumentation, anlægger Nielsen en let tone og lægger ironisk distance til den tematiserede problemstilling. Dét skal læseren tage stilling til og afgøre, om artiklen er værd at læse.

Journalisten søger også her velvilje ved at fremstå som en underspillet type, en moderat kontrast til den (postuleret) grådige småborger, hvis manerer efterabes. Ethosappellen fungerer på den præmis, at læseren skal underholdes og imponeres både af journalistens frækhed og af hans fortælleevner. Samtidig har læserne fået eksklusiv status som modtagere af ironien, på fortrolig fod med journalisten og på småborgernes eller ’de andres’ bekostning. En lignende indledningsmanøvre, et (selv)ironisignal, er beskrevet af Wayne Booth, der forklarer forholdet mellem ethos og persona ved at lægge følgende replik i munden på ironikeren:

“My narrator-hero is a con-man, and I invite you to stand up here with me (somewhere, somewhere up here, a new place that you’ll have to work out with me as we go along) and observe him behaving and speaking like a con-man.”⁴¹⁵

Nielsen bliver på sit ophøjede ironiske stadi i selskab med læseren artiklen igennem. Han kan dermed siges at tage ansvaret som retor på sig i traditionel forstand, idet han simpelthen fører ordet og lader det fremgå klart, hvilke værdier og manerer, han anser for at være vores, de rette. Narko/gær-analogien og pastiche-stilen føres konsekvent igennem: ”[I]nde i hovedet har jeg lært at jonglere med regnestykker. Elleve pakker giver en fortjeneste på 99,- kr. Det er til dagens smøger, til bajere og

⁴¹⁵ Booth (1974), side 53. Anførselstegn originale.

lidt mad.” Eftersom pusheridentiteten er en fiktion, vækker det ingen egentlig spænding, når der meldes: ”Klokken er nu 14.35, og jeg har intet gær afsat. / Panikken begynder at hamre op i mig.” Da folk på Bilkas parkeringsplads begynder at kalde ham et udskud og diskuterer, hvor vidt de skal ringe til politiet, er det dem og ikke ham, der udstilles, nemlig som selvretfærdige og småborgerlige ofre for ironikerens udgave af Skjult Kamera.

Omtrent halvvejs i artiklen italesættes gærpusherrollen eksplicit som et journalistisk påfund:

Jeg er kun midlertidig pusher [...] det er altså en rolle jeg spiller, men rollen er gået mig i blodet, og jeg har fortrængt at det var avisens idé: Prøv om du kan sælge gær. God og realistisk historie om danskeres umættelige behov under en arbejdskonflikt! / Herude i blæsten og støvregnen, alene med de hørmende pakker [med gær] er journalisten smøget af mig. Jeg er bare en pusher...

Efter denne ironiske metarefleksion samt gentagne forsikringer på skrømt om, at han faktisk lever sig ind i rollen og er ’gået *native*’, fortsætter rollespillet og pastichen som før. Nielsen beskriver sin tur væk fra Bilka i bil, hvor han rammes af gærpusherens version af abstinenser: ”Jeg må gribe hårdt i rattet for ikke at køre hjem i mit køkken og bare bage, bage, bage.” Læserens rolle forbliver dermed også den samme: At lade sig underholde som indviet, men relativt passiv tilskuer til optrinet.

I slutscenen standser Nielsens persona bilen ud for et ungt par, kvinden ”trykker sig forskrækket” ind til sin mand, og de vil heller ikke købe hans gær. Alt i alt har feltarbejdet ikke kunnet bekræfte den oprindelige tese om danskernes grådighed, så en ny tese tager form, idet journalisten slutter af – i rollen som journalist – med at beskrive sit verdensbillede:

Det er pressens magt, som er enestående og uovervindelig. Vi skrev om hamstrene[...] og vi fik folk til at skamme sig over deres grådighed. [...] Nu [...] vælger [de] at trippe sirligt og anstændigt afsted. Der farer en sippet forargelse over deres ansigter, hver gang gærpusheren træder

op på siden af dem og hvisker syndens og grådighedens lokkende budskab: ”Undskyld, var det noget med en pakke gær eller to?”

Denne danskernes politiske korrekthed som et resultat af pressens ”enestående og uovervindelig[e]” magt – en pointe, Nielsen i øvrigt i kraft af de overdrevne adjektiver også tager ironisk afstand fra – er en ny tese, et nyt postulat, der kun finder spinkelt belæg i artiklen. Nielsens ethos derimod er den samme hen imod tekstens slutning. Ingen påfaldende dynamik i ethosappellen har været i spil, idet det – også i sidste ende – er ironiens eksklusivitet samt underholdningsværdien i gærpusher-scenariet, der skal vinde læserens tillid og velvilje.

Den type ironi, vi ser hos Flemming Chr. Nielsen, er hvad Booth ville kalde stabil:

If there were victims (and there usually were) they were never the implied author (*whatever victimized masks he assumed in passing*) and they did not include the implied reader; the reader and author were intended to stand, after their work was done, firmly and securely together.⁴¹⁶

Hvad angår Nielsens selvironi, må den betegnes som koketterende eller ligefrem falsk, for så vidt at journalistens rolle som journalist går ram forbi. Nielsens selvironi er rettet mod en fiktion, en pusherskikkelse, der bliver brugt som ”victimized mask” (jævnfør Booth) til lejligheden og derefter kasseres. Nielsens personlige status er uforandret, læseren ved, hvor skribenten står, hvem sydebukken eller ofrene er, og hvilke holdninger og værdier hun selv bliver bedt om at overtage.

Booths fire kriterier for stabil ironi er følgende: 1) Ironien skal være tilsigtet, ikke blot ufrivilligt, tilfældigvis ironisk. 2) Ironien skal være tilsløret (*covert*), det vil sige konstrueret, så ordlyden skal forkastes til fordel for en anden mening – og ikke blot utilsløret melde, at ’det er ironisk at...’ 3) Ironien skal kun have én niveaudeling, det vil sige, at ordlyden kun skal forkastes én gang for at finde

⁴¹⁶ Booth (1974), side 233. Min fremhævelse.

meningen og ikke fortsat undergraves af mulige de- og rekonstruktioner.⁴¹⁷ 4) Endelig skal ironiens genstandsfelt være afgrænset og lokaliserbart, det vil sige, at ironien kan være rettet mod en konkret holdning eller doktrin, ikke for eksempel livet, verden eller samfundet som helhed. Det er specielt punkt 3 og 4, der i en diskussion af selvironi kræver en nærmere behandling.

Nielsen ironiserer over sig selv i rollen som en kriminel skikkelse, der gerne risikerer social ydmygelse for at opnå en beskedent økonomisk gevinst. Hans persona er grådig og deler dermed den konkrete holdning, manglen på samfundssind, som Nielsen-qua-journalist med sin artikel tager afstand fra og ironiserer over. Et enkelt bogstaveligt lag skal forkastes for at finde meningen. Som journalist vedkender Nielsen sig dermed ingen rem af huden, ingen grådighed i hverken småborgerlig eller kriminel forstand, og spørgsmålet er, om han da egentlig kan betegnes som selvironisk? Når stabil ironi per definition er netop stabil (Booths punkt 3) og rettet mod en konkret holdning eller doktrin (punkt 4), da har ironikeren nødvendigvis indtaget en position, som han må stå ved, det vil sige uden at tage selvironikerens forbehold for sin karakter eller dømmekraft. Jeg betragter således Nielsens artikel som et eksempel på, at i tekster baseret på stabil ironi, kan skribenten vanskeligt operere med andet end skrømtet selvironi.

Hvordan da med den stabilt ironiske reportages epideiktiske funktion? At fest- og andre epideiktiske talere kan være falsk-beskedne kommer næppe som en overraskelse, tværtimod er skrømtet selvironi eller falsk beskedenhed både konventionel og meget udbredt – jævnfør igen den klassiske *excusatio propter infirmitatem* – og som retorisk fænomen skal det ikke nødvendigvis opfattes som noget negativt. Nielsen kan meget vel vinde velvilje, selvom hans selvironi mest er skin. Artiklen fungerer som underholdning og til bekræftelse af almene forestillinger om dyder og laster, og som Cynthia M. Sheard påpeger, er epideiktik gennem det

⁴¹⁷ Egentlig lader Booth 'stabil' (*stable*) indgå som det tredje af fire konstituerende træk ved stabil (*stable*) ironi. For at skelne de to fra hinanden har jeg valgt at oversætte *stable* til henholdsvis 'stabil' og 'med kun én niveaudeling'.

meste af retorikhistorien netop blevet beskrevet som ”a rhetoric of identification and conformity”, der sætter æstetikken i forgrunden og tildeler sit retoriske publikum en passiv tilskuerrolle.⁴¹⁸

Teknisk set har Hunter S. Thompsons selvfremsstilling karakter af *ethopoia*, en karakteristik af en faktisk person, hvor Flemming Chr. Nielsens selvfremsstilling er en personificering, *prosôpopoia*, hvor personen (jeg’et, det vil sige gærpusheren eller journalisten-besat-af-rollen-som-gærpusher) såvel som personkarakteristikken er opspind eller hovedsageligt opspind. Heri ligger forskellen i ethosappel:

Thompson spiller med en indsats. Han sætter ethos på spil med et element af, hvad man kunne kalde ironikerens solidariske kritik, og hvad Kenneth Burke mere overordnet beskriver som

true irony, humble irony, [...] based upon a fundamental kinship with the enemy, as one needs him, is indebted to him, is not merely outside him as an observer but contains him within, being consubstantial with him.⁴¹⁹

Nielsens selvironi er derimod gratis, fordi selvet er en fiktion og et skjulested. Som D. C. Muecke skriver:

[I]rony by its nature seems to have a power to corrupt the ironist. This it does by offering him both a refuge from life and a means of subjecting it to his own ego, in short, by providing for him, free of charge, a ‘womb with a view’...⁴²⁰

Både gær-pusheren Flemming Chr. Nielsen og den hjem- og identitetsløse Claus (Beck-)Nielsen er begge næsten fiktive personae, som er løseligt eller uklart modelleret over reporterens person og personlige erfaring, hvilket gør det vanskeligt at stille dem til ansvar for deres sociale handlinger i felten. Desuden er det uklart, i

⁴¹⁸ Sheard (1996), side 775.

⁴¹⁹ Burke (1945), side 517.

⁴²⁰ Muecke (1969), side 242. Cyril Connolly er ansvarlig for udtrykket *womb with a view*.

hvilken grad de to kan stilles til ansvar for deres *retoriske* handling. I Flemming Chr. Nielsens tilfælde er der et stærkt element af selvironi, men selvironien er rettet imod et fiktivt selv, gær-pusheren, som er så karikeret, at handlingen bliver et klovnennummer uden kritisk brod: et 'comic relief' i den daglige nyhedsstrøm.

I Beck-Nielsens reportager er der gjort så stort et nummer ud af at gøre teksten åben for fortolkning, at faren for at vække simpel forvirring er overhængende. Wallraffeffekten *slår* igennem. Den hjemløse Nielsen er for det første ikke blot en stereotyp, men som han selv har udtrykt det: et usandsynligt tilfælde, og læseren forsøger forgæves at applicere og generalisere.⁴²¹ For det andet er der ingen åbenbare grunde til at klandre de mennesker, som Nielsen interagerer med (hvis han fortalte dem, hvem han var, ville de i givet fald være i stand til at hjælpe ham), så som læser leder man, ligeledes forgæves, efter mennesker at kritisere for et eller andet. Hvis praksis bliver undersøgt her, og af hvilke grunde? Hvori består beskyldningerne? Günter Wallraffs meget eksplicitte stil bliver til et negativt retorisk vilkår i denne henseende: Læseren venter på nogle klare instrukser.

Da Beck-Nielsen senere flytter sin handling til et nyt metaniveau og udgiver bogen *Claus Beck-Nielsen (1963-2001). En biografi*, der dokumenterer Claus Nielsen-historien og uddyber, hvilke omkostninger hele projektet fx havde for hans privatliv, sker der to ting. For det første giver projektet som sådan meget mere mening og bliver taget alvorligt af litteraturkritikere som en eksplorativ tilgang til litterær og personlig identitet.⁴²² Hvad der skulle dokumenteres var ikke et journalistisk anliggende, men et liv. Reportageformen dannede ramme om et kunstnerisk eksperiment. For det andet skaber dette træk, bogudgivelsen, en mangedobling af det antal personer, der har været uindviede statister i processen. Udgivelsen af artikelserien for et avispublikum skal nu betragtes som et laboratoriekperiment, idet det nu altså præsenteres i ny form for et nyt publikum.

⁴²¹ Claus Beck-Nielsen betegner således "Claus Nielsen" som "personnummerløs - nærmest usandsynlig, en umulig mellemting af en hjemløs dansker, en asylansøger og den biografiske Claus Beck-Nielsen." (*Weekendavisen* 6. april 2001, 1. sektion, side 11).

⁴²² Se fx Behrendt (2005) og Helt Haarder (2005).

Det viser sig, at der ikke var nogen implicit forfatter til artikelserien, der kunne uddrages af teksten og som, med Wayne Booths ord, eksisterer som 'summen af sine retoriske valg' og som vejledende princip.⁴²³ Wallraffs utvetydige måde at praktisere *showing as well as telling and reflecting* kan synes overforsigtig, men Beck-Nielsens mere kunstnerisk ambitiøse version, der fjerner den ansvarlige skribent som element i teksten, gør formens funktion dunkel i den kommunikative (og altså ikke nødvendigvis i den kunstneriske og eksistentielt eksperimenterende) sammenhæng.

Morten Sabroe: Utilpasset og utilpas: Karakterløs eller karakterfast?

Forud for sin dækning af præsidentvalgkampagnen i USA i 2004 bereder Morten Sabroe sin egen vej med en epideiktisk artikel, der er trodsigt forandringsrettet og faktisk har karakter af en decideret ikonoklastisk kraftanstrengelse. "American Pie: George den Dumme" er således en dramatiseret anskueliggørelse af Sabroes håbløse modstand mod en vedtagen sandhed (i hans egen omgangskreds og blandt *Politikens* læsere), nemlig den at den siddende republikanske præsident George Bush er foragtelig.⁴²⁴ Det er Morten Sabroes mest stiliserede og iscenesatte persona, der er på spil:

»Honey,« sagde jeg til min kone [...]

»Kom med det, skat«.

»Alle, jeg kender, hader Bush«.

»Selvfølgelig gør de det«.

»De siger, han har en hjerne, der er mindre end en valnød«.

»Han er ikke alene, skat«.

⁴²³ Se note 148 ovenfor.

⁴²⁴ Sabroe: "American Pie: George den Dumme" *Politiken* 22. august 2004, 2. sektion, side 2.

»De har aldrig mødt ham, aldrig talt med ham. Og de har heller aldrig hørt efter, hvad dem, der har, har sagt om ham. De hader ham bare. Det er ikke sådan et helt almindeligt, hverdagsagtigt, fladt dansk had, nej, det er et kæmpemæssigt flammende had. Det er nærmest internationalt«.

»Hvad har det med kræft at gøre?«.

»Det er helt normale, kernesunde mennesker, der hader ham. Vegetarer og ikkerygere. Nogen af dem er oven i købet meget dannede. Det er nærmest reglen. Jo mere dannet, des større Bush-had. Kan du ikke huske, hvad Johannes sagde, da han kom hjem fra litterært celebrity-party i New York?«.

»Næh, kan du?«.

»Næh. Det kan også være lige meget. Sagen er, at der kun er 80 dage til det amerikanske valg, og at jeg endnu ikke har lært at hade Bush af et oprigtigt hjerte. Hvad skal jeg gøre?«.

Ordvekslingen formidler den påstand, at folk jævnt hen har dårligt belæg for at hade Bush, og at de taler hinanden og en kulturelite bevidstløst efter munden. Det sidste er anskueliggjort med tekstens anslag til en New Yorkerhistorie, der først pirker til avislæserens nyfgenhed og så abrupt skuffer denne forventning om at få personlig efterretning fra en uspecificeret inderkreds af kulturelle trendsættere (”Kan du ikke huske [...]”. ”Næh, kan du?” / ”Næh.”)

Sabroe formulerer nu på skråt den konkrete opgave for sig selv: at blive konform og med-hadende. Først prøver han en hurtig vej: at bringe sig selv i affekt, piske en stemning op. Ved fiktiv overdrivelse anskueliggør han en irrationel tilslutning til synspunktet og beretter, hvordan han indkøber håndvægte og armbøjningsmaskiner, sætter Death Metal på sit musikanlæg og går i gang med at styrketræne foran et væg-til-væg foto af Bush med påmalet Hitler-overskæg. I næste omgang forsøger han mere konstruktivt i Magasins internationale bladkiosk at finde

materiale, der med en vis autoritet kan kompromittere Bush. Men demokraterne Bill Clinton og John Kerry skuffer i forskellige interviews den måbende Sabroepersona ved at udtrykke respekt for Bush ("Følelsesmæssig intelligens! Bush!", "Godt lide!"). Den iscenesatte journalistiske renselsesproces mislykkes altså, men afslutningsvis ordinerer Sabroe sig selv medicin mod impotens og et abonnement på (bushkritiske) *Information*, hvilket ifølge hans afsluttende peptalk til sig selv nok skal ruste ham til at dække valgkampen med de fordomme, der passer sig for en journalist i *Politiken*. Ironien er klar, og den underliggende dagsorden er lovende: Artiklen fungerer som et løfte til læser fra skribent om ikke at være alt for forudindtaget og forudsigelig i sin dækning af præsidentvalget, og som et godt udgangspunkt har han givet os blik for nogle sværtbevægelige præmisser for netop den journalistik.

Et par måneder senere er valgkampen og Sabroes amerikanske *road story* i gang. Med rubrikken "Frygt og lede i Dry City" sender han et klart gonzosignal som ramme om en af artiklerne i reportageserien.⁴²⁵ Sabroe lader indledningsvis sin beskrivelse af landskabet omkring Austin, Texas, og det varme vejr give anledning til at sætte stemningen, idet han laver associationsspring fra de stigende temperaturer til valgteberen og den uspecifikke terrortrussel som valgtema. Idet han identificerer sig som hjemmehørende på den demokratiske fløj, fantaserer han i (cowboy)filmæstetiske vendinger om lynch-mobs med geværer, reb og Stetson-hatte, der venter ham ved Bushs hjemby Crawford, som han er på vej imod. Undervejs gengiver han samtaler, han har haft med beboere i Austin, der rakkede Bush og hans tilhængere ned af et godt hjerte, og som en pligtskyldig påmindelse om Sabroes retoriske spektakel i "George den Dumme" bruger han nu et afsnit på at gendrive hadet: "Jeg synes det var for let. Det er ikke mange af os, der kan sætte os i Bush-drengens sted [...]" Sabroes åbenhed kan i retorisk praksis imidlertid ligge på et lille sted. Han har allerede ladet en barnligt-grov humoristisk bemærkning falde om George Bushs mor Barbara ("som sønnike burde stille op ved den amerikanske grænse for at holde de illegale indvandrere væk"). I Crawford lader Sabroe – efter

⁴²⁵ Morten Sabroe: "Frygt og lede i Dry City". *Politiken* 23. oktober 2004, 2. sektion, side 4.

Stempels ironiske trekant-dramatiske logik – sine interviewpersoner tale i den tro, at han er dem velvilligt stemt, og læseren får fornøjelsen af at overvære det sammenstød af værdier, der er skjult for interviewpersonerne. Samtidig spiller Sabroe også det spil, der hedder: Lad bare de andre bestemme, hvilken rolle jeg indtager – jeg føler eller bluffer mig bare frem. Fra en souvenirbutik i Crawford beretter han:

Så tog jeg en hvid T-shirt med et tryk af George W. i kampflyveruniform med pilothjelm i højre hånd. Med venstre hånd lavede han Victory-tegnet, og over ham stod: "Don't mess with the USA". Jeg holdt den op foran mig og gik hen til et spejl og lod som om jeg aldrig havde set noget så fantastisk, så originalt, så helt ufatteligt hipt.

"Den er lækker", sagde jeg. "Hvad koster den?"

[...]

Den mørkhårede kvinde studerede mig:

"Du er vel ikke reporter?"

"Reporter? Aldrig i livet! Det er et fag for myrer! Folk i små sko! Insekter! De skal tværes ud, skal de!"

Hun kunne lide det:

"De kommer i flokke, og de fleste af dem skriver dårligt om os."

"Det er sådan, de er," sagde jeg. Jeg betalte for trøjen, jeg ville tage den på med det samme. Jeg gik ind i prøverummet som demokrat og kom ud som Bush-støtte.

Kvinden var der stadig.

"Den klæder dig," sagde hun.

Larry nikkede. Jeg havde dem i min hule hånd.

Sabroe ironiserer over sin undsigelse af reporteridentiteten og sin primitive dækmanøvre: en rask omklædning, der forvandler ham til Bush-tilhænger. (Man mindes den selvtilfredse Thompson, der efter lidt større falbelader ender med at have den ellers så PR-bevidste Muhammad Ali i *sin* hule hånd.) Sabroe taler de to efter munden, men falder uforvarende ud af den uvante rolle igen, simpelthen fordi han har sin habitus med sig og ikke magter at agere overbevisende som overbevist republikaner – eller puritaner:

”Nå,” sagde jeg. ”Jeg vil ind i baren ved siden af”.

De så på mig:

”Baren?”

”Ja, baren lige her ved siden af”.

”Det er ikke nogen bar”.

”Det er ikke nogen bar?”

Han forsøger sig som karakterløs eftersnakker, men falder igennem som karakterfast. Ordvekslingen fortsætter i samme stil, altimens tiøren falder og det efterhånden står klart for Sabroe, at Crawford er en såkaldt *Dry City*, helt alkoholfri. Med sine måbende gentagelser af de oplysninger, han får, har reporteren røbet sig selv som komplet fremmed for de lokale værdier, der i Sabroes forståelse ikke bare svarer til præsidentens, men som ligefrem forklarer Bushs ”religiøse fundamentalisme” og uvillighed til at debattere (”Nu vidste jeg...”, skriver Sabroe). Og artiklen slutter med den ikke meget anerkendende betragtning, at Bush, hvis ikke skæbnen havde villet det anderledes, ”kunne være blevet en udmærket rodeohest.” Sammenstødet har alt i alt lavet et underholdende spektakel for *Politikens* læsere, men ethvert forsøg på eksperimenterende forandringsrettet epideiktik er stødt på grund – dem på den anden fløj var simpelthen ikke helt menneskelige.⁴²⁶

⁴²⁶ Forud for den desillusionerede slutning har Sabroe interviewet en af distriktets avisudgivere, Leon Smith, der har lagt sig ud med lokalsamfundet og opnået international opmærksomhed ved at skrive en leder til opbakning for John Kerry. Sabroe afskriver hurtigt Smith som en kalkulerende, utroværdig

Sabroes rejse kan sammenlignes med den skrøbeligt forklædte Boeskov på rejse til Kina med sit fiktive riffelkoncept.⁴²⁷ Som i Günter Wallraffs tilfælde og som i Sabroes karikerede forklædningsmanøvre ovenfor er Boeskovs rolle konstrueret som en stereotyp, hvilket i sig selv indebærer risikoen for at blive afsløret. Hvor Allan Nagel gjorde sig umage for at glide i et med tapetet og vælge et anonymt antræk, en anonym bil og så fremdeles, så giver Jakob Boeskov den en tand ekstra, idet han fremhæver systemets forventninger og standarder ved at overfortolke eller overdrive dem i konstruktionen af sin dækidentitet. Som Claus Beck-Nielsen, der ikke bare er hjemløs, men simpelthen uidentificerbar, så er Jakob Boeskov ikke bare våbenhandler, men endnu mere af en ildevarslende skikkelse i kraft fx af hans nazistisk betoned PR-materiale. Falder folk for hans bedrag, har de dermed i en eller anden udstrækning røbet sig som nazister, hvilket må betegnes som et skidt udgangspunkt for at finde common ground. Hvad der står klart er, at Jakob Boeskov i slutningen af sin egen fremstilling har sin personlige integritet i behold som en karakterfast ”flat broke artist schmuck”, der er rystet og iøvrigt synes at antage, at han er den eneste i dette store fremmede land, der er i stand til at føle således. Som reporter eller rejseskribent er det en lidet raffineret konklusion efter et ophold i marken at fremmane en skrækvision om kinserne og formode, at de lokale, som han stirrer på under en togtur gennem byen, ’sikkert arbejder på en fabrik, der laver fjernsyn’. Beskrivelsen er naturligvis karikeret, men Boeskov synes netop derfor heller ikke at have fået nuanceret sit verdensbillede, siden han ved sin ankomst gjorde grin med lufthavnspersonalet for at tale engelsk med en kinesisk accent. Hans reportagetur har været hans nervøse personas møde med en stereotyp skitseret

effektjæger, der bærer ved til et mediebillede baseret på splittelse. Historien giver Sabroe anledning til nogle mediekritiske betragtninger undervejs på det ”nedtrådte journalistspor” han pt. bevæger sig ad, men der er mere *telling* end *showing* i hans argumentation:

””Du vidste vel godt, hvad der ville ske?”

”Jeg havde ikke troet det blev så voldsomt”.

Selvfølgelig havde han det. Det var derfor han havde været tre måneder om at skrive den.”

⁴²⁷ Se Kapitel III ovenfor.

branche (våbenindustrien), der generaliseres til et stereotypet billede af Kina og kineserne som helhed. Og Boeskov gratulerer sig selv for dog i hvert fald at være anderledes menneskelig – og vil jeg tilføje: negativt opbyggelig.

Både Sabroe og Boeskov tager udgangspunkt i deres utilpashed og især deres utilpassethed: De kan ikke fungere som alle andre, de snubler over præmisserne, og det er deres styrke som observatører og kritiske italesættere. Boeskov insisterer på, at utilpasheden gør ham nærmest hjælpeløs. Morten Sabroes utilpassethed derimod, har måske nok rod i virkeligheden, men er samtidig markeret som et klart retorisk valg. Sabroes utilpassethed er konstrueret professionelt gennem mange års journalistisk praksis, han står ved, at det er den, han vil vise frem, det er en dyd, han værner om. Det sidste gælder også Boeskov, der imidlertid ikke synes at have haft et valg. Han forsøger at holde sig oven vande ved hjælp af al til rådighed stående retorik og gøre en dyd af sin beskedenhed, men ikke på skrømt: Han beder virkelig om læserens anerkendelse af hans rolle som overmodig antihelt. Han beder læseren om at gyse og grine med ham ved disse asiater, ”so obsessed with weapons”, og synes ganske at ignorere, at denne samme fascinerende topos: våben er et af de primære interessevækkende elementer ved hans egen tekst. Den erkendelse kunne ellers danne grundlag for en potentielt udfordrende relation til læseren, der imidlertid aldrig udvikles. Og for så vidt at artiklen skulle bidrage til debatten ved sin retoriske fantasifuldhed, har den tværtimod dømt jorden gold for eventuelt eksperimenterende retorik, for, ja, de er skøre de kinesere. Ligesom forresten en masse amerikanere er det, jævnfør Sabroes personlige spektakel fra før. Og på den facon kan verden derude ved retorikkens hjælp blive unødigt stor – og vores fællesskab skræmmende lille.

*

VI. KONKLUSION: RETORISK HANDLEKRAFT I DEN SPEKTAKULÆRE PERSONLIGE REPORTAGE

Den spektakulære personlige reportage lægger op til en fejring af retorisk handlekraft. Her iscenesætter den individuelle skribent både skabelsen af sin situation og sin personlige måde at tackle situationens sociale, retoriske og journalistiske muligheder og begrænsninger. Snarere end en tekststruktur og et journalistisk produkt bliver det skrevne til handlen og til optræden.

Som genren eksisterer i dag, er det Hunter S. Thompson og Günter Wallraff med deres respektive retoriske strategier, der har slået de bærende toner an: Wallraff har med alvorlig indignation og i korporlig solidaritet med svagtstillede medborgere gennemført sine rollespil og formidlet sine erfaringer med en omstændelighed i selvfremsstillingen, der etablerer et markant skel mellem frihed og naturlighed på den ene side og undertrykkelse og forstillelse på den anden. Wallraff udgør den stærke, handlekraftige part, der gang efter gang prøver andre menneskers begrænsede handlekraft på sin egen krop for at udstille uligheden, bemyndige de krænkede, placere ansvaret og begrænse de konkrete krænkelser. Thompson har til gengæld med overdrivelse og fortegning af sin frygt og sin lede mønstret stor humor i sin selvfremsstilling, idet han gang efter gang har begivet sig ind i udvalgte folkemængder i skriftlig skikkelse af en fandenivoldsk persona, der overgår sine medmennesker i menneskelig svaghed. Sin seriøsitet og styrke viser han dels ved at fremhæve sin rolle som et produkt af det amerikanske samfund, dels ved aldrig at tage afstand fra rollen og hævde et skel mellem forstillelse og naturlighed, tekst og liv: Han placerede sig i en bevidst udefinerbar fællesmængde. Ingen er hos Thompson udpeget til at blive hverken befriet eller holdt ansvarlig, men enhver kan hende at få øje på sin rolle i scenariet og finde humøret og inspirationen til at tage ansvar og lægge en handlingsstrategi på en konkret hverdags altid mærkværdige præmisser.

Ovenstående sammenfatning af Wallraffs og Thompsons retoriske handlemønstre er to løkker i sløjfen på en lang afhandling – og det er en sammenfatning, der er formuleret i lange sætninger. De to skribenters retoriske

strategier lever imidlertid i bedste velgående som umiddelbart enkle og anskuelige handlingsprincipper, der består i:

1. at klæde sig ud/skeje ud, og
2. at afrapportere i jeg-form.

Begge strategier er således reducerbare til hurtige opskrifter på selvstændig og kreativ fandenivoldskhed, der – også i denne kortfattede, uspecifikke form – frister til efterligning. Hunter S. Thompson og Günter Wallraff har hver leveret en persona, komplet med manerer og ideologier, som det kan synes let for en af os andre at træde ind i og dermed løse vores egen retoriske opgave på allerede anerkendt facon.

Gennem nærlæsninger af Wallraff, Thompson og en række af deres fremtrædende danske arvtagere har jeg imidlertid forsøgt at anskueliggøre, at der ikke er tale om let anvendelige gonzogrimasser og wallrafferhalvmasker. At imitere spektakulære originaler er overhovedet en paradoksal opgave at sætte sig. Wallraffing og gonzojournalistik er inkarnerede tekstformer, der giver den mimende skribent en skrivepartner, der virker i teksten med sin egen ethos og mytologi og et helt sæt af dertilhørende muligheder og begrænsninger, som det er op til skribenten at håndtere. De, der praktiserer den personlige spektakulære form, får hurtigt ry for at være billige provokatører eller *wannabes*. Og fejringen af det provokerende regelbrud for regelbruddets egen skyld – den negative opbyggelighed – er en nærliggende retorisk faldgrube i form af en fattig og kortsigtet ethosappel.

Men hvorfor overhovedet løbe risikoen og pådrage sig disse rollebegrænsninger? Hvori består formens retoriske potentiale og rollemuligheder for danske skribenter, der måske er blevet lede ved at skrive konventionel nyhedsjournalistik og gerne vil have lov til både at underholde, reflektere og alt i alt spadsere mere frit gennem spalterne?

For det første vil jeg konkludere (med henvisning til mine tekstlæsninger i kapitel III: ”Skriftlig håndtering af våben”), at skribenten må være klar til at forpligte sig på sit initiativ, sådan som både Wallraff og Thompson har gjort det. I den spektakulære personlige reportage giver skribenten sig umiddelbart til kende,

men begynder straks at manipulere billedet af sig selv som skribent, idet han forestiller sig – faktisk og/eller stilistisk – ved at klæde sig ud eller ved at skrive ironisk eller bruge andre former for selvbevidst fortegning. Desuden påtager skribenten sig en dobbeltrolle og skal på en gang fungere som læserens ledsager i fortællesituationen og som social aktør i den fortalte situation. Det er en stor social udfordring, som skribenten vel at mærke selv stiller sig: dels er jeg-formen et frit retorisk valg inden for rammerne af journalistiske genrekonventioner for reportage, dels nyder disse skribenter en professionel frihed til at skrive historier, der er baseret på deres egne initiativer og egne ideer, hvadenten de har defineret den oprindelige anledning til historien selv eller blot responderer på en bunden opgave med ekstraordinær kreativitet og ildhu. De har fået og/eller taget sig det privilegium at arbejde med frie tøjler, og de har overlagt bragt sig selv i en vanskelig situation. Hermed følger en prætention om evnen og viljen til også at forvalte denne frihed og selvpåførte sociale udfordring retorisk.

De skribenter, jeg har præsenteret, bevæger sig mellem strategiske, opklarende og afdækkende tilgange på den ene side og eksplorative og skabende tilgange på den anden. Hælder skribenterne for meget til førstnævnte lukkede dagsordner, da findes tekstens svar allerede i dens setup, idet det fx viser sig, at dem med våbnene faktisk er de onde, og at skribenten er gået ind i løvens hule blot for at afsløre løven som løve: en opdagelse, der ikke nødvendigvis er eksponeringen af skribentens personlige trængsler værd. Den spektakulære personlige ethos fordrer derimod snarere åbenhed og bevægelighed hos skribenten i konfrontationen med konkrete detaljer. Nok skal der sættes kræfter ind på at lave spektaklet, men skribenten skal være interesseret i og rustet til også at udnytte situationen, gøre sig nogle erfaringer og få etableret et interessant forhold både til sandheden og til andre mennesker, som kan realiseres i den tekstlige bearbejdelse af spektaklet.

Spektakel støjer, anledning antydes, og intentioner impliceres. Det leder mig frem til at konkludere (med henvisning til mine læsninger i kapitel IV: ”Skriftlig håndtering af sandheden”), at skribenterne i en vis udstrækning er forpligtet på at tackle læsernes forventninger til den journalistiske opgave som netop en journalistisk

opgave. Og denne præmis trækker teksterne i modsat retning, nemlig i retning af de lukkede dagsordener, som implicerer strategi og intention: For hvilke forhold er det, der skal afdækkes, påpeges eller bare belyses? Hvori består skribentens troværdighed ud over den negative positur som frækkere, mere følsom eller slet og ret *ikke som de andre*? Skribentens iøjnefaldende engagement, både i form (som regel) af god tid, alternativ vinkling og en investering af hjerteblod, forpligter skribenten på at gennemføre et ærinde, der er hans egen umage værd. Hvorfor *gatecrashe* hos sagesløse personer? Specielt som wallraffer signalerer man, at det aktuelle mål, man har sat sig, helliger de kontroversielle midler, det vil sige det bedrag, der ligger i ens personlige dækhistorie. Wallrafferens ethos som samfundskritiker indebærer således en meget eksplicit dagsorden for social forandring og er oprindelig, det vil sige hos Wallraff, baseret på en fortælleteknik, der kontinuerligt vejleder læseren i fortolkningen af det afdækkede materiale. Retoriciteten er også stærk i gonzoparadigmet, hvor det snarere er den tydelige æstetiske forarbejdelse af teksten, der implicerer en hensigt. Også her viser det sig vigtigt at skabe en konsistent persona med et sæt af attributter, et tankemønster og en søgende skrivestil, der kan bruges som målestok for det miljø, der skildres, og også for den mere abstrakte tematik som fx racisme, der behandles. Gøres der derudover en dyd af (en måske træg) bevægelighed i skribentens fordomme og forudsætninger – hvadenten de fremstår som reelle eller mere eller mindre fortegnede – bliver sammenstødet med det fremmede miljø interessant. Gør skribenten et nummer ud af at finde de rette ord til at dække sin oplevelse, bliver skriveprocessen en dynamisk erfaring. En epideiktisk retor har taget ordet og tildelt sig hovedrollen i sit scenario, men må altid være klar til at lade både sin dagsorden, sin rolle og dermed hele sin retorik definere og forandre af konteksten. Den retoriske udfordring består i at skrive et stykke epideiktisk retorik, der søger efter common ground og søger at undgå at gøre nogen af de involverede parter til entydige syndebukke, til *de andre*. De to parter skal tværtimod forenes, det skal i hvert fald forsøges, og koste hvad det vil, og den spektakulære personlige reporter lader os som læsere se med, imens han forsøger at holde tungen lige i munden og finde de rette ord. Hans epideiktiske dobbeltrolle skal formes på stedet, idet han skal undgå at tage

værdier og konventioner for givet – nogle skal rives ned for at noget nyt kan bygges op. Han skal undvige selvfølgheligheder eller eventuelt forsøge at møve dem igennem, og frem for alt skal han bevare ansvaret for sin nødvendigvis prøvende retorik. Menneskelig, fejlbarlig og måske selvironisk kan han være, men ikke decideret amatøragtig, måske i felten, men helst ikke som skribent. Beskedenhedstopikken skal som altid gerne fremsættes på skrømt. I skriftlige genrer har skribenten uvægerligt en vis kontrol over sine ytringer, forsinkelsen i udsigelsen skaber tid til retoriske valg, og som retor i en formbevidst genre antages man at kende retningen og vide, hvilken indsigt, oplevelse eller erfaring man gerne vil give sin læser. At henvise til eventuelt hårde betingelser er aldrig nok i sig selv.

Endelig vil jeg konkludere (med henvisning til mine læsninger i kapitel V: ”Skriftlig håndtering af andre mennesker”), at skribentens initiativ og demonstration af handlekraft umiddelbart åbner for negativisme i den form, der siger, at ’alle undtagen mig – læsere og journalistkolleger inklusive – er passive stereotyper’, og at denne ensomme heroisme lægger op til resignation. Skribenten imiterer sine informanter og imiterer sine læsere, men at give sig hen og udråbe sig selv til passiv stereotyp synes utroværdigt i en genre som denne: Skribenten har altid allerede markeret sig ved sit initiativ og vinkling og er desto stærkere forpligtet på at forvalte sit enestående ansvar som det retorisk handlekraftige medmenneske. I balancen mellem at ’gå *native*’ eller bevare sin overlegne distance vil jeg formulere et princip om, at skribenten må være indfølelse og solidarisk, rede til at eksponere sin rem af huden, men også rede til at måbe offentligt og tage afstand, når forskellene bliver for store. Radikal åbenhed og tolerance eller blot: et radikalt tålmod hos skribenten er en utroværdig retorisk strategi, der undergraver genrens funktion som retorisk tackling – for åbent tæppe – af et kultursammenstød. Begge fronter: feltfællesskabet og tekstfællesskabet skal specificeres i detaljer, interessen og respekten for andre mennesker skal være til stede, og mæglingen, erobringen af common ground, vil og skal være vanskelig, men må også være mulig. Hvis tekstspektaklet skal efterprøve og sammentænke to eller flere *konkurrerende*

virkelighedsbilleder, skal netop konkurrencemomentet respekteres. Det er for let blot at diskvalificere.

At læse de spektakulære personlige reportager som procesorienterede løsninger af selvopfundne epideiktiske opgaver skaber nødvendigvis et kriterium for vellykkethed, som de læste skribenter ikke nødvendigvis selv vil skrive under på. Jeg håber ikke desto mindre at have berettiget vinklingen og opstillet et brugbart ideal, der med en vis vægt og retfærdighed kan forklare teksternes mere eller mindre interessevækkende og vellykkede karakter, og som ikke mindst kan være konstruktiv som vejledning for andre skribenters realisering af genren fremover. Min teori om den personligt spektakulære genre indebærer, at provokationen, naiviteten, amatøragtigheden, sensibiliteten og improvisationen alt sammen må behandles som det, de er, når de foreligger på skrift: nemlig led i en retorisk strategi. Stil- og karaktertræk må integreres og formes til et retorisk handlingsprincip, der skal gennemspilles med omhu, idet ethos er en vanemæssig indstilling, en praksis, der også rummer og påvirker læsernes vanemæssige indstilling og praksis. Handlekraft forhandles i fællesskab, men det er skribenten, der spiller ud.

Umagen med at forme sin persona er dermed ikke til at slippe udenom, hvis man skal retfærdiggøre spektaklet og gennemføre den selvpåførte udfordring og skildre den i jeg-form med sin ethos i behold. Men når det lykkes, kan den spektakulære, personlige reportage fungere som radikal forandringsrettet epidektisk retorik, der kan aktivere en besindelse både på retorikken, på samfundet og på os selv i samfundet, og fx vise, at (presse)etiske dilemmaer af og til kan bearbejdes gennem refleksivitet og åben retorisk refleksion. De selvoptagede skribenter, de diskutale dydsmønstre, er i stand til at anskueliggøre trægheden i vores vedtagne vaner, værdier og konventioner og kan have held til at gennembryde overflader, hvor magtstrukturer, rutiner og professionalisme er stivnet. De kan få vores allesammens menneskelighed og blandede motiver til at spille i lyset, gøre vores konkrete virkelighed mærkbar, interessant og påvirkelig, så den ikke bare bliver til at være i – men også synes besværet værd at handle i.

LITTERATUR

- Albeck, Ulla (1969): *Dansk Stilistik*. 6. udgave. Gyldendal, København.
- Andersen, Flemming; Eva Bøggild og Erik Valeur (1994): *Flot, frække og forførende. 18 uundværlige historier fra pressens mest banebrydende magasin*. P. Haase & Søn's Forlag/Månedsbladet Press, København.
- Andersson-Ek, Per, Kenth Andréasson & Åke Edwardson (2001): *Skriv journalistisk. Lær at skrive*. På dansk ved Vagn Steen. Borgen, København.
- Atton, Chris (2002): *Alternative Media*. Sage, London, Thousand Oaks & New Delhi, 2005.
- Auerbach, Jonathan (1989): *The Romance of Failure. First-Person Fictions of Poe, Hawthorne, and James*. Oxford University Press, New York & Oxford.
- Bech-Karlsen, Jo (1999): "Virkelighedens historiefortellere". Downloadet 2006-03-25 fra <http://www.cfje.dk/cfje/VidBase.nsf/ID/VB00053074>
- Bech-Karlsen, Jo (2000): *Reportasjen*. Universitetsforlaget, Oslo, 2002.
- Beck-Nielsen, Claus (2003): *Claus Beck-Nielsen (1963-2001). En biografi*. Gyldendal, København.
- Behrendt, Poul (2005): "Dobbeltkontrakten. En æstetisk nydannelse". *KRITIK* (168/169): 46-64.
- Benson, Thomas W. (1974): "Rhetoric and Autobiography: The Case of Malcolm X". *Quarterly Journal of Speech* (60) 1: 1-13.
- Bitzer, Lloyd F. (1968): "The Rhetorical Situation" *Philosophy & Rhetoric* (1) 1: 1-14.
- Black, Edwin (1965): *Rhetorical Criticism: A Study in Method*. The Macmillan Company, New York.
- Booth, Wayne C. (1974): *A Rhetoric of Irony*. University of Chicago Press, Chicago & London.
- Booth, Wayne C. (1961): *The Rhetoric of Fiction*. Penguin, London, etc., 1983.
- Boeskov, Jakob S. (2003): "My Doomsday Weapon". *Black Box Magazine: Answering Machine* (1): 10-33.

- Borker, Lisbet; & Povl Erik Brøndgaard, red. (2001). *Avisreportagen fra Cavling til Sabroe*. Dansklærerforeningen, Frederiksberg.
- Brooke, Robert E. (2000): "Persona", i: Thomas O. Sloane, red., *Encyclopedia of Rhetoric*. Oxford University Press, Oxford: 569-572.
- Burke, Kenneth (1969): "Four Master Tropes", i hans: *A Grammar of Motives*. University of California Press, Berkeley, Los Angeles & London: 503-517.
- Burke, Kenneth (1969a): *A Rhetoric of Motives*. University of California Press, Berkeley, Los Angeles & London.
- Carey, John (1987): "Introduction" i: John Carey, red.: *The Faber Book of Reportage*. Faber & Faber, London, 2003: xxix-xxxviii.
- Ceccarelli, Leah (2001): *Shaping Science with Rhetoric. The Cases of Dobzhansky, Schrödinger, and Wilson*. The University of Chicago Press, Chicago & London.
- Cherry, Roger D. (1988): "Ethos versus Persona. Self-presentation in Written Discourse". *Written Communication* (15) 3: 384-410.
- Davies, Bronwyn; & Rom Harre (1990): "Positioning: The Discursive Production of Selves". *Journal for the Theory of Social Behavior* (20): 43-63.
- Dirckinck-Homfeld, Gregers (2004): *En kronike om Ekstra Bladet. Tør – hvor andre tier. Bind 2: Vrisne Victor og hans hvalpe*. Ekstra Bladets Forlag, København.
- Franklin, Jon (1986): *Writing for Story*. Atheneum, New York.
- Friis-Johansen, Karsten (1998): *Den europæiske filosofis historie: Antikken*. Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck, København.
- Geisler, Cheryl (2004): "How Ought We to Understand the Concept of Rhetorical Agency? Report from the ARS". *Rhetoric Society Quarterly* (34) 3: 9-17.
- Hansen, Henrik Jul (2000): "Om Ellegaard. Manden. Tiden. Skriften. Ånden. Meningen", i: Lasse Ellegaard: *Verden er så stor, så stor...* Ajour, Århus: 7-22.
- Hart, Roderick (1997): "Role Criticism", i hans: *Modern Rhetorical Criticism*. 2. udgave. Allyn and Bacon, Boston mv.: 209-230.

- Hellmann, John (1981): *Fables of Fact. The New Journalism as New Fiction*. University of Illinois Press, Urbana, Chicago & London.
- Hoff-Clausen, Elisabeth; Christine Isager & Lisa Storm Villadsen (2005): "Retorisk agency: Hvad skaber retorikken?" *Rhetorica Scandinavica* (33): 56-65.
- Haarder, Jon Helt (2005): "Til døden skiller jer ad. Claus Beck-Nielsen (1963-2001) – en posthum selvbiografi." *KRITIK* (168/169): 65-74.
- Heltberg, Eva; & Christian Kock, red. (1997): *Skrivehåndbogen*. Gyldendal, København
- Isager, Christine (2003): "Reporteren og hans persona. Selvironi som retorisk strategi". *Rhetorica Scandinavica* (26): 20-36.
- Isager, Christine (2003a): "Står på en alpetop". *Retorikmagasinet* (47): 8-12.
- Isager, Christine; & Sine Nørholm Just (2005): "Rhetoricians Identified: A Call to Interdisciplinary Action and How It Resonated in the Field of Rhetoric". *Philosophy & Rhetoric* (38) 3: 248-258.
- Isager, Christine (2005): "Gonzo er død". *Kommunikationsforum* 22. februar.
Downloadet 2006-03-25 fra <http://www.kommunikationsforum.dk>.
- Jasinski, James (2001): "The Status of Theory and Method in Rhetorical Criticism". *Western Journal of Communication* (65) 3: 249-270.
- Johansen, Anders (1998): "Om å tenke seg om skriftlig – og med stil". *Rhetorica Scandinavica* (7): 20-33.
- Jørgensen, Charlotte; Christian Kock & Lone Rørbech (1994): *Retorik der flytter stemmer*. Gyldendal, København.
- Jørgensen, John Chr. (1999): "Individualisme og modernitet. Ny dansk essayistik i traditionshistorisk belysning". *Spring* (14): 49-74.
- Kapuscinski, Ryszard (2004): "Reportagens mester". *Lettre Internationale* (7): 41-42.
- Kennedy, Kristen (1999): "Cynic Rhetoric: The Ethics and Tactics of Resistance". *Rhetoric Review* (18) 1: 26-45.
- Kerrane, Kevin; & Ben Yagoda (1998): *The Art of Fact: A Historical Anthology of Literary Journalism*. Scribner, New York.
- Klinkowitz, Jerome (1977): *The Life of Fiction*. University of Illinois Press, Urbana, Chicago & London.

- Klit, Jesper (1983). *Journalistik og fiktion. En bog om fænomenet New Journalism*. Levende Billeder, København
- Knape, Joachim (2000): *Was its Rhetorik?* Reclam, Stuttgart.
- Kock, Christian (1994): "Hvad læser vi for? Er litteraturens interessemoment semantisk eller psykodynamisk?" *Edda* (4): 319-335.
- Kock, Christian (1997): "Retorikkens identitet som videnskab og uddannelse." *Rhetorica Scandinavica* (1): 10-19.
- Kock, Christian, red. (2002): *Forstå verden – politisk journalistik for fremtiden*. Samfundslitteratur, København.
- Kock, Christian (2004): "Rhetoric in Media Studies: The Voice of Constructive Criticism". *Nordicom Review* (25) 1-2: 103-110.
- Kramhøft, Peter, red. (2000): *Journalistik med omtanke*. Ajour, Århus.
- Lanham, Richard A. (1976): *The Motives of Eloquence. Literary Rhetoric in the Renaissance*. New Haven & London: Yale University Press.
- Lanham, Richard A. (1993): "The "Q" Question", i hans: *The Electronic Word. Democracy, Technology, and the Arts*. University of Chicago Press, Chicago & London: 154-194.
- Leff, Michael (1980): "Interpretation and the Art of the Rhetorical Critic". *Western Journal of Speech Communication* (44) .
- Leff, Michael (1992): "Things Made by Words: Reflections on Textual Criticism". *Quarterly Journal of Speech* (78): 223-31..
- Leff, Michael (2003): "Fortolkende retorisk kritik. Et casestudie af Martin Luther Kings "Letter from Birmingham Jail"". På dansk ved Lisa Storm Villadsen. *Rhetorica Scandinavica* (26): 6-19.
- Leff, Michael (2003a): "Tradition and Agency in Humanistic Rhetoric". *Philosophy & Rhetoric* 36/2: 135-147.
- Lehrmann, Ulrik, red. (2002): *Danske avistekster 1840-1920*. Odense Universitetsforlag, Odense.

- Lucaites, John Louis (2003): "Understanding Rhetorical Agency" (*Position Statement* fra ARS-konference i Evanston, Illinois). Downloadet 2006-03-21 fra <http://www.comm.umn.edu/ARS/>
- McCroskey, James C. (1997): "Ethos: A Dominant Factor in Rhetorical Communication". *An Introduction to Rhetorical Communication*. 7th Ed. Allyn and Bacon, Boston: 87-107.
- McKeen, William (1991): *Hunter S. Thompson*. Twayne, Boston.
- Meilby, Mogens (1999): *Journalistikens grundtrin. Fra ide til artikel*. Ajour, Århus.
- Miller, Carolyn R. (1984): "Genre as Social Action". *Quarterly Journal of Speech* (70): 151-176.
- Muecke, D.C. (1969): *The Compass of Irony*. Methuen, London.
- Nagel, Allan (2003): *Forklædt som dansker. Reportager fra et liv under dække 2001-2003*. Hansen & Hansen, København.
- Nissen Kruuse, Helle (1991): *Etik i journalistik*. Ajour, Århus.
- Pedersen, Rie (2005): *Fortællende journalistik*. Gyldendal, København
- Petersen, Teddy (1999): *I skribentens værksted. Tolv samtaler med journalister om at skrive*. Frydenlund, København.
- Perelman, Chaim; & Lucie Olbrechts-Tyteca (1969): *The New Rhetoric. A Treatise on Argumentation*. På engelsk ved J. Wilkinson & P. Weaver. University of Notre Dame Press, Notre Dame & London, 1971.
- Pilger, John, red. (2004): *Tell Me No Lies. Investigative Journalism and Its Triumphs*. Jonathan Cape, London.
- Reynolds, Nedra (1993): "Ethos as Location: New Sites for Understanding Discursive Authority". *Rhetoric Review* (11) 2: 325-338.
- Root, Robert L. (2003): "Naming Nonfiction". *College English* (65) 3: 242-256.
- Rosenberg, Göran (2000): *Tänkar om journalistik*. Prisma, Stockholm.
- Sabroe, Morten (1994): *En luder steg af toget*. Tiderne Skifter, København.
- Sabroe, Morten (1999): *Undskyld... men hvor er udgangen? Udvalgte artikler fra en tvivlsom virkelighed*. Hovedland, Højbjerg.

- Schmertz, Johanna (1999): "Constructing Essences: Ethos and the Postmodern Subject of Feminism". *Rhetoric Review* (18) 1: 82-91.
- Schultz, Ida (2006): *Bag om nybedskriterierne. En etnografisk feltanalyse af nybedsværdier i journalistiske praksis*. Ph.d.-afhandling. Institut for Kommunikation, Journalistik og Datalogi, Roskilde Universitetscenter.
- Sheard, Cynthia Miecznikowski (1996): "The Public Value of Epideictic Rhetoric". *College English* (58) 7: 765-794.
- Stempel, Wolf-Dieter (1976): "Ironie als Sprechhandlung". *Poetik und Hermeneutik: Das Komische*. 205-235.
- Stjernfelt, Frederik; & Søren Ulrik Thomsen (2005): *Kritik af den negative opbyggelighed*. Vindrose, København.
- Sullivan, Dale L. (1993): "The Ethos of Epideictic Encounter". *Philosophy & Rhetoric* (26) 2: 113-133.
- Sørensen, Bent Meier (2004): *Making Events Work*. Ph.d.-afhandling. Institut for ledelse, politik og filosofi, Copenhagen Business School.
- Sørensen, Bent Meier (2006): "Identity Sniping: Innovation, Imagination and the Body". *Creative Innovation Management* (15) 2. Under udgivelse.
- Thompson, Hunter S. (1966): *Hell's Angels*. Random House, New York.
- Thompson, Hunter S. (1970): "The Temptations of Jean Claude Killy". *Scanlan's Monthly* (1) 1: 89-100. Optrøkt i Thompson (1979): 84-104.
- Thompson, Hunter S. (1970a): "The Kentucky Derby Is Decadent and Depraved." *Scanlan's Monthly* (1) 4: 1-12. Optrøkt i Thompson (1979): 29-43.
- Thompson, Hunter S. (1972): *Fear and Loathing in Las Vegas. A Savage Journey to the Heart of the American Dream*. Random House, New York, 1998.
- Thompson, Hunter S. (1973): *Fear and Loathing on the Campaign Trail '72*. Harper Perennial, London, New York, Sydney & Toronto, 2005.
- Thompson, Hunter S. (1979): *The Great Shark Hunt*. Picador, London, 1980.
- Thurén, Torsten (1988): *Ljusets riddare och djävulens advokater. En bok om den journalistiska yrkesrollen*. Tidens förlag, Stockholm.

- Vatz, Richard (1973): "The Myth of the Rhetorical Situation". *Philosophy & Rhetoric* (6) 3: 154-161.
- Villadsen, Lisa Storm (2000): *The Rhetoric of Seduction*. Ph.d.-afhandling.
Communication Studies. Northwestern University, Evanston, Illinois.
- Villadsen, Lisa Storm (2005): "Kan man undskylde fortidens fejltrin?". *Rhetorica Scandinavica* (36): 65-78.
- Wallraff, Günter (1969): *13 unerwünschte Reportagen*. Kiepenheuer & Witsch, Köln, 1974.
- Wallraff, Günter (1977): *Der Aufmacher. Der Mann der bei Bild Hans Esser war*. Kiepenheuer & Witsch, Köln, 1982.
- Wallraff, Günter (1977a): *Afsløringen. Manden der var Hans Esser på Bild*. På dansk ved Birte Svensson. Informations Forlag, København.
- Wallraff, Günter (1985): *Ganz Unten*. Kiepenheuer & Witsch, Köln.
- Wallraff, Günter (1986): *Prædiken fra bunden*. På dansk ved Leif G. Berthelsen. Per Kofods Forlag, Helsingør.
- Wallraff, Günter (2002): *Ich – der Andere. Reportagen aus Vier Jahrzehnten*. Random House Audio.
- Weingarten, Marc (2006): *The Gang That Wouldn't Write Straight: Wolfe, Mailer, Didion and the New Journalism Revolution*. Random House, New York.
- Whitmer, Peter O. (1993): *When the Going Gets Weird. The Twisted Life and Times of Hunter S. Thompson. A Very Unauthorized Biography*. Hyperion, New York.
- Wolfe, Tom (1965): *The Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby*. Simon & Schuster, Ontario, 1973.
- Wolfe, Tom (1973): "Part One: The New Journalism", i: Tom Wolfe & E. W. Johnson, red.: *The New Journalism*. Picador, London, 1975.
- Wiedswang, Kjetil, red. (1998): *Angst og bæven: Gonzo på norsk*. Institutt for Journalistikk/IJ-Forlaget, Frederiksstad.

RESUME: SKRIBENTER DER SKABER SIG

Christine Isager: *Skribenter der skaber sig. Günter Wallraff og Hunter S. Thompson som mønstre for retorisk handlekraft i den spektakulære personlige reportage*. Ph.d.-afhandling indleveret ved Institut for medier, erkendelse og formidling: Afdeling for Retorik, Københavns Universitet · April 2006.

I kraft af en gennemført og opsigtsvækkende retorisk praksis har den tyske forfatter og samfundskritiker Günter Wallraff (1942-) og den amerikanske forfatter og journalist Hunter S. Thompson (1937-2005) skabt hver deres personlige varemærke inden for reportagejournalistikken: *wallraffing* (rollereportager) og *gonzo*. Begge skribenter bliver imiteret af kolleger verden over, omend ofte i en reduceret form, der består i en rent negativ positionering af skribenten som alternativ, det vil sige mere subjektiv, følsom, fræk og/eller kreativ end andre skribenter. Denne afhandling argumenterer for at etablere *den personlige spektakulære reportage* som en samlende genrekategori. Med wallraffing og gonzo som retoriske mønstre omfatter genren en kollektiv ethos, der rummer troen på skribentens individuelle og eksponerede retoriske handlekraft. Gennem nærlæsninger (med Leff (2003) som primær reference) af udvalgte tekster, dels af Wallraff og Thompson, dels af en række af deres danske arvtagere (Michael Elsborg, Allan Nagel, Mads Brügger, Jakob S. Boeskov, Morten Sabroe, Claus Beck-Nielsen, Michael Jeppesen og Flemming Chr. Nielsen) udpeger afhandlingen en række retoriske faldgruber, der angår skribentens selvfremsstilling og realiseringen af retorisk handlekraft. Generelt argumenteres der imidlertid for formens *potentiale* og for at anerkende genren som en mulig bastion for retorisk handlekraft i den trykte presse. Mere specifikt (med central reference til Sheard (1996)) bliver teksterne læst som *eksperimenterende opvisninger i kritisk og formidlende epideiktik*. Hver af skribenterne påtager sig personligt den opgave at inkarnere den common ground, de måtte finde imellem den sociale situation i felten på den ene side og den retorisk situation, der er knyttet til teksten, på den anden. Typisk udfordrer skribenterne med overlæg deres egne standarder ved at bringe sig i en prekær eller

direkte farlig situation (således læsningerne i Kapitel III: ”Skriftlig håndtering af våben: Effekjtægere i affekt”), hvor de slås med spørgsmålet om, hvilken form for (journalistisk) sandhed, de egentlig søger (således læsningerne i Kapitel IV: ”Skriftlig håndtering af sandheden: Subjektiv dokumentar som diskutabel epideiktik”). Endelig gør skribenterne interaktionen og forhandlingen med andre mennesker, læserne inklusive, til det vigtigste interessemoment (således Kapitel V: ”Skriftlig håndtering af andre mennesker: Retoriske handlemonstre i tekstens trekantdrama”). Overtagelsen eller indtagelsen af den epideiktiske rolle bliver en kritisk, usædvanlig korporlig og delikat proces, idet skribentens retoriske momentum skal skabes fra bunden og på hårde betingelser. I nogle af reportagerne slår jagten på common ground eller fælles værdier ganske enkelt fejl. I andre iværksættes en mere ikonoklastisk retorik som en nødvendig præmis for, at der kan blive noget at fejre.

Afhandlingen er et bidrag til debatten inden for retorik og journalistik (som praksisformer, uddannelser og som akademiske fag), hvad angår spørgsmålet om skribenternes personlige, blottede perspektiver versus mere gedulgte, institutionaliserede perspektiver. Desuden har afhandlingen et konstruktivt retorisk sigte, nemlig at fremme en kvalificeret dyrkelse af spektakulær personlig reportage som journalistisk form i Skandinavien.

*

ENGLISH SUMMARY: WRITERS WHO MAKE A SCENE

Christine Isager: *Writers Who Make a Scene. Günter Wallraff and Hunter S. Thompson as Models of Rhetorical Agency in Spectacular Personal Reportage in Denmark Today*. PhD dissertation submitted to the Department of Media, Cognition and Communication: Division of Rhetoric, University of Copenhagen, Denmark · April, 2006.

Through a striking and consistent rhetorical practice, the German writer and social critic Günter Wallraff (1942-) and American writer and journalist Hunter S. Thompson (USA, 1937-2005) have each established their own personal brand of written journalistic reportage, namely *wallraffing* (role reporting) and *gonzo journalism*. Both are frequently imitated by colleagues all over the world, though oftentimes in a reductive fashion which turns on the negative positioning of the writer as being simply an alternative to a staid ‘mainstream’. They present themselves as more subjective, sensitive, audacious and creative than the rest. This dissertation argues for establishing *spectacular personal reportage* as a subgenre based on wallraffing and gonzo as rhetorical patterns which include a common ethos based on a belief in the individual (and revealed) rhetorical agency of the reporter. Through close readings (with Leff (2003) as a major point of reference) of texts by Wallraff and Thompson alongside texts by some of their prominent Danish successors (Michael Elsborg, Allan Nagel, Mads Brügger, Jakob S. Boeskov, Morten Sabroe, Claus Beck-Nielsen, Michael Jeppesen, and Flemming Chr. Nielsen), the dissertation highlights a number of rhetorical pitfalls regarding the writer’s presentation of self and enactment of agency. Generally, however, an argument is made for recognizing this subgenre as a potential stronghold for rhetorical agency in the print media. More specifically (with reference to Sheard (1996)), the texts are read as *performances of critical and mediatory epideictic work-in-progress*. Each writer sets out to experimentally establish some common ground between the social situation in the field on the one hand and the rhetorical situation on the other. They seek, sometimes almost desperately, to affirm and exemplify basic standards of journalism or human interaction, in a substandard world. Typically the reporters therefore willfully challenge their own standards, by

238

bringing themselves into tricky or even dangerous situations (cf. readings in Chapter III: *Handling Weapons in Writing*) where they grapple with the question of what kind of (journalistic) truths to pursue (cf. readings in Chapter IV: *Handling the Truth in Writing*) and finally make interaction and negotiation with other people, including the reader, the focus of concern (Chapter V: *Handling Other People in Writing*). The adoption and adaption of the epideictic role becomes a critical, unusually physical and precious process as rhetorical momentum must be created more or less from scratch. In some texts the quest for common ground or matters worth celebrating simply fails, and in others a rhetorically iconoclastic approach is required before any epideictic celebration can begin.

The dissertation is written in Danish as a contribution to the debate within professional journalism, journalism studies, and rhetorical studies in Scandinavia regarding the question of personal and admitted perspectives versus disguised or corporate ones and, moreover, to enable and qualify the practice of spectacular personal reporting in the Scandinavian languages in the future.

*